
生命之树
叶芝散文集
[爱尔兰]叶 芝 著
赵春梅 汪世彬 译
生活·讀書·新知

生命之树

◆ 叶芝散文集

[爱尔兰] 叶 芝 ◆ 著
赵春梅 汪世彬 ◆ 译

生活·讀書·新知
上海三联书店



生命之树 叶芝散文集

著　　者/〔爱尔兰〕叶　芝
译　　者/赵春梅　汪世彬

责任编辑/杨　亮
装帧设计/桑吉芳
责任制作/朱美娜
责任校对/刘辉扬

出　　版/生活·讀書·新知 上海三联书店
　　　　(200020) 中国上海市绍兴路7号
发　　行/新华书店 上海发行所
　　　　生活·讀書·新知 上海三联书店

制　　版/上海群众印刷厂
印　　刷/天华印刷厂
装　　订/天华印刷厂

版　　次/1997年6月第1版
印　　次/1997年6月第1次印刷
开　　本/787×960　1/32
字　　数/120千字
印　　张/7
印　　数/1—5000

ISBN7-5426-0964-5
I·123　　定价　9.80元

致勒那克斯·罗宾逊

我将此书献于阁下，因为我看过阁下的短剧杰作——《怪脾气的青年和老年》，并想向未来致意。我和我的朋友们喜爱象征、大众信仰及一些老诗的片断。这些东西曾一度使得爱尔兰在她自己看来是那么浪漫，但如今的爱尔兰却淹没在责任中，开始渴望心理上的真实。你虽已不再为我们的亚培戏院工作，但多年来你工作得那么出色，可以再写出一部讽刺杰作。

W·B·叶芝

1923年11月26日

于都柏林

作 者 简 介

威廉·帕特勒·叶芝(William Butler Yeats,1865—1939),爱尔兰著名诗人和作家,用英语写作诗歌、戏剧和散文。他20岁开始出版诗集,其诗歌创作尝试过浪漫主义、唯美主义、象征主义等多种风格,终于以象征主义诗人著称于世。

叶芝早年参加过爱尔兰独立运动。后虽脱离政治运动,专心致志于文学创作,但仍认为这是唤起爱尔兰民族意识,求得民族独立的途径,是本世纪初爱尔兰文艺复兴运动的领导者之一。叶芝由于创作了"始终富于灵感的诗歌"并"以高度的形式表达了整个民族的精神"而获1923年度诺贝尔文学奖。

叶芝的诗集有《幻景》、《钟楼》、《盘旋的楼梯》等,剧作有《在贝尔的海滩上》、《四个舞剧》等。他于1924年出版的《文集》,反映了他受到

王尔德唯美主义、布莱克浪漫主义、法国象征主义，以及爱尔兰民间神秘主义传统等多方面的影响，呈现出叶芝诗风流变的心灵轨迹。

目　次

切割玛瑙



诗歌与传统

一

奥里瑞生前曾是我亲密的同事，但他去世时我却没有去参加他的葬礼。我不愿在他的墓畔见到那些民族主义者。他们的观点与奥里瑞一生所教导的截然不同，也与我的观点不一致。他和他的朋友约翰·F·泰勒一样，都属于爱尔兰民族主义的浪漫主义学派。我和李纳尔·约翰逊(Lionel Johnson)在其基础上创立了我们的艺术和爱尔兰批评，目前只是缺乏文学基础。要是他的灵魂能够关心或看得见他的老朋友们，也许会接受我的歉意。我没去参加他的葬礼，这一直令我不安。我从他那里学到了不少东西，也从泰勒那里获益匪浅。在我所听到的演讲中，泰勒的演讲将永远是最出色的。我一直在努力建立一个理想的爱尔兰，也许是由此

出发的想象中的爱尔兰，实质上也将是他们的爱尔兰。他们是最后一批谈及对生活与民族性理解的人。这种民族性是由格拉顿(Grattan)和戴维斯两代人创立的。前一代人读过荷马史诗和维吉尔的诗作，后一代人为马志尼和本世纪中期欧洲革命者的理想主义所感染。

奥里瑞参加过芬尼亚运动。我们都知道那是没有什么希望成功的，但他相信这样一个运动对民众的道德品质有益处，并为此身陷囹圄数载而毫无怨言，甚至去世前还常常提起他的牢狱生活，认为是他那罗马式的勇气使他得以描述其艰辛。在奥里瑞看来，如果的确是经历了种种失败而不气馁，那么人们道德行为的价值，亦即人们行为时的思想高度要比直接结果更重要。一个人不能打着爱国的幌子去说谎，或者不要自己的尊严。我听他说过："我只有一种信仰，那就是这条古老的波斯格言：英勇作战，永不撒谎。"又说："有些事是不能为了救国而去做的，""一个人不能在大庭广众之下叫喊救国，从而在激烈的争论中忘掉公理。"从来没有一项事业差到没有诚实的人来维护，因为他们认为自己有充分的理由。他的朋友具有炽热而深沉的想象力。他划分人不是看他们取得了多大成就，而是看他们的诚实度如何，看他们是

否掌握了一种直接的、在我看来过于明显的逻辑。他认为这种逻辑是诚实所不可或缺的。但他俩谁也没有正确理解风格或文学，尽管二人都是出色的读者。不过，由于他们不乏丰富的想象力，他们，尤其是奥里瑞，希望能有最伟大的爱尔兰文学。我和李纳尔·约翰逊、凯瑟琳·泰南(Katherine Tynan)(当时这么称)开始革新爱尔兰诗歌时，我们希望能把格兰顿传下来的、又由约翰·奥里瑞传给我们的东西再传下去，虽然我们要做的也许是在迷宫中探索新的途径。我们力求创造一种比用英语写作的老辈爱尔兰诗人的作品更美妙的韵律、更有机的形式，但却总也忘不掉偏激的观点和高尚的思想观念。在我们看来，这些观点和观念就是民族本身，如果可以用文化来概括一个民族的话。假如你问一位古斯巴达人是什么使斯巴达成为那个样子的，他会这样回答你：是莱克格斯(Lycurgus)制定的法律使然。许多英国人怀念班扬和米尔顿，就像我们怀念格兰顿和米切尔(Mitchell)一样。李纳尔·约翰逊能把这种传统的一部分融进他的作品，可我不能，因为他有用优美的诗歌表达政治思想的天才，而这正是我所缺少的。但我更潜心研究爱尔兰(因为他有别的爱好)。我从阿灵海姆(Allingham)和沃尔什(Walsh)那

里获得了对乡村招魂术的热情，从弗格森那里获得了他对英雄传说的喜爱，并根据欧洲文学在爱尔兰创立了我的表达符号。有个想法一直缠绕着我。由于受别人的影响，主要是威廉·莫里斯个人的影响，我渴望增强爱尔兰人的愤怒，直到我们能像莫里斯(Morris)和拉斯金(Ruskin)那样满怀爱国心地去恨。米切尔几乎已经把他从卡利尔(Carlyle)那里汲取的一部分恨注入爱尔兰人的血管里。难道我们这个贫穷的民族没有古老的勇气、尚未变黑的土地和自我牺牲的天性吗？拉斯金和莫里斯劳而无功，因为他们没能找到可以利用他们思想的热情，但在大众的心目中却为每一种所需的思想和行为留下了一些热情和先例。也可能会在弗莱德里克·麦尔斯(Fredric Myres)著作里的似乎达到高潮的招魂术里和对无数无名之辈的调查中找到某种东西，可以把乡村招魂术变成一种将会影响其余所有事物的合理的信仰。似乎有一种新的信仰在增长。这种信仰简单明了，最重要的是深深融进了世界风云，能使人怒火满腔，热血沸腾，从屈从和复杂的事物中解脱出来。我们要在爱尔兰古老的、传统的铁砧上锻造新的刀剑，为最终恢复古老、自信和欢乐的世界去战斗。我一直怀着这一信念去工作，创立了一些

协会,但这些协会都已或快或慢地成了我所鄙视的一切。我的一半带着恶作剧和嘲弄心理冷眼旁观,另一半则说着越来越不真实的话,因为我的心绷得越来越紧,越来越难受。毛德·冈女士(Miss Maud Gonne)依然能够靠她的美丽与真诚吸引一大批贫苦的人,跟他们讲"头戴明星皇冠的爱尔兰母亲"。但她所参与的政治运动让人感到很难有什么美好持久的建树,因而渐渐地只停留在攻击小人物和不起眼的小事上。所有的运动与其说是由爱倒不如说由恨组织起来的,因为爱使人分裂成个体,使他们平静下来,但较为高尚的运动(文学只能在这些运动中发现自身)憎恨了不起的、一成不变的东西。所有具有古老传统的人都有一些贵族气,但我们一开始就反对(尽管一开始并非十分强烈)一种没受过格兰特那代人的影响或几乎没受过戴维斯那代人的影响的思维方式。这种思维方式从曾是古老而充满美好回忆的爱尔兰产生了一个新的民族。

记得我20岁那年,在从青年爱尔兰协会回家的路上跟人争论道:由于爱尔兰的僧侣教会,由于它在文化方面乐于接受别人的领导(约翰·奥里瑞对此谈了很多。我不止一次地听他说过:"我不是说我们的人民分不清好歹,而是说

他们不会像英国人那样得知什么东西好就恨它。"),对中间道路和不全面的论证怀有拉丁式的憎恨,永远也产生不了彭斯(Burns)那样的民主诗人。尽管它曾不止一次地尝试过,结果它的天才还是与众不同的、孤独的。每次我结识一位老村夫,我就能听到想象出来的故事和谚语。这种想象力使荷马史诗比《佃农的星期六之夜》或《高原上的玛丽》更容易理解,因为这是一种古老的想象力,是长期以来的积淀。我相信,成熟的作家仍然可以从类似这些村夫的人那里获得创作激情和主题,尽管没有多少思想。我想,所有最美的玫瑰花都被移植到了这些老弱病残的花茎上了。

二

所有美好的东西都是由三种人创造的。贵族创造了高雅的风格,因为他们不必为生活担忧;乡下人创造了美丽的故事和信念,因为他们没什么可失去的,也就没什么可怕的;其余的都是由艺术家创造的,因为他们天生无所畏惧。三者都敬仰悠久的传统。由于无所畏惧,他们总是坚持自己喜欢的东西。其余的人总是焦虑不安,没有获得什么真正的好东西,总是在不断地变换。他们做任何事情都是为着别的事情,

信心不足，什么都可能是最后结果。如果你说“所有最值钱的东西都没有用处，”他们是无法理解的。他们宁要花茎不要花朵，认为写诗作画就是为了教育人，男欢女爱就是为了生孩子，建造剧院就是为了使忙人能得到休息，设立节日就是为了让忙人接着忙碌。他们总是惧怕甚至憎恨本身有价值的东西，因为那种价值也许会像烈火一样突然烧掉他们的生活经。在他们的生活经里，世界是用密码和符号来表示的。在其余所有东西面前，他们惧怕不恭的快乐和无用的悲哀。在他们看来，那些由于地位、贫穷或艺术传统而获得自由的人都有点可怕，就像是刺眼的光芒。我们认为，几乎是可以高兴做什么就做什么。为此，他们颇多怨言，认为自由不过是对世界的蔑视。

要想找到与我们思维方式相同的人，那就必须回到建有炮楼的城墙，回到宫廷、多岩的山地、有围墙的小城，回到如查理五世那位拿自己的死亡取乐的弄臣那样的人那里，回到病弱的圭得保尔多公爵(Duke Guidobaldo)那里或强健的弗莱德里克公爵那里，回到那些懂得没有期望和兴奋就不要活的人那里。

当然，我们不会喜欢描写轻浮爱情的哀怨的诗歌之类的东西，因为只有当我们喜欢一样

东西并能玩弄它时,我们才能成为它的主人,才会有清晰的头脑去努力。布莱克写道:愤怒的烈火和毁灭性的刀剑是永恒的组成部分,人是认识不到的。只有在这些东西面前,在如特立斯坦(Tristan)和伊苏尔特(Iseult)之间至死不渝的爱情面前,在高尚的或被认为是高尚的死亡面前,自由的思想才不允许自己有稍许的悲哀。我们可以摆脱其他的一切:愠怒、美德、患得患失的焦虑、悲观的疑心、缥缈的希望,将在欢乐中得到再生。纯粹的悲哀中包含屈从,所以我们只应为比我们伟大的东西而悲哀,不要急于承认什么东西比我们伟大,但所有不如我们的东西都应给我们带来一些快乐,因为纯粹的快乐支配和孕育别的东西。这样,到了世界末日,力量将开怀大笑,智慧将会悲伤哀悼。

三

自由的思想留给人的合理的印象是:生活上讲究礼节和自制,艺术上讲究风格。二者都来源于对一切事物的精心琢磨,不论什么感情从不会变得混乱和枯燥。日本人总把礼节划归英雄行为之列。一个作家尽管可以从生活中获得思想以提高自己的写作水平,可以在日常生活的礼节中发现许多高于自己的人,但他永远

不应没有风格——对字句和主题的高度锤炼。他确实创立了精妙的写作手法的标准，因为只有他能知道古代的记载，像一位从时间老人腰带上偷去了钥匙的朝臣能在古代宫廷的光辉中尽情地漫游。

也许有时他会得到特许戴上滑稽演员的系铃帽，或拿上疯子的那束稻草，但他从不忘记带上印章和签名。他从来都享有良好的教育带来的自由。由于在文字方面高深的造诣，他可以选取任何他喜欢的主题，不像卖亚麻布的商人那样说起话来必须严谨。他不自由谁还能自由呢？正是他拥有一个经过深思熟虑得来的、能自得其乐的东西——风格。正如森特—伯弗(Sainte-Beuve)所说："风格是文学中唯一不朽的。"它拥有主题和故事情节所必需的耗不尽的能量，能在作品完成之后依然保持丝毫未损的乐趣，并使这种乐趣逐步增大，成为个人的、任性的激情，使词语、声音和情节理想化。正是一天的工作完成时力量的作用(这是匠人与其手艺之间的秘密，是他天性中不可分割的)，使他在强烈的感情中，在死亡面前，拥有最多的快乐。莎士比亚笔下的人物在最后的黑暗在身边聚拢之时，都表现出一阵狂喜。这种狂喜一半是深深的悲哀，一半是在被击败了的世界面前

对胜利的嘲弄。

在作品对逻辑的要求得到满足以后，在所有必需的部分都完成之后，那就要考虑如何安排情节，就像如何安排字词的顺序一样，以及如何加工润色，使作品有些放肆，带点讽刺，还有点出人意料。这样作者就不用再围着必需的东西兜圈子，而是进入了自得其乐的自由状态：可以说是杯子里冒出来的泡沫，马头上长长的雉鸡翎，牧场上开屏的孔雀。如果这种快乐是有意识的、故意的，就像在喜剧中一样（因为喜剧比悲剧更容易攻击人），我们就称之为幻想，甚至可能是恶作剧似的幻想。它也明白这会使那些唯恐被人揭了疮疤的人有多么心烦。由于这种快乐必须一直去创造、去掌握，它总在艺术家的手里和骨头中，但艺术家的眼睛却开始对那些无可救药的伟大的东西进行谦恭的、悲哀的思索。在别人看来，他们是由于创作与自己相像的东西而出名，但也由于创造思索中得来的与自己不像的东西而出名。可能是他的敌人、情人或事业使他开始幻想，当然，凤凰只有在烈火中才能得到再生；但所有的仇恨和希望都在幻想中消失。如果他的情人夸赞那首歌，或他的敌人痛恨它，那并不说明情人看到的是好的一面，而敌人看到的则是不好的一面，而是说明

筑成凤凰之巢的小树枝不容易点燃。他的诗可以使他的情人像海伦一样出名或使他在事业上取得成功，但并非因为他曾为情人和事业而献身，而是因为人们愿意尊敬并记住所有致力于思索的人。要是记住马维尔(Marvell)的诗再为查理王朝去战斗甚至去死都会变得心甘情愿，但所有的献身热情都是混在奇迹产生的净土中的杂质。雅典的泰门想到了自己生命的终结，命人把他的坟墓建在海岸边；克娄巴特拉把毒蛇放进自己怀中。他们的话使我们感动，因为他们的悲哀不是他们个人对于坟墓和毒蛇的悲哀，而是为了所有人的命运而悲哀。不断增长的欢乐使悲哀保持纯洁，可以说是爱或恨使然，因为艺术贵在矛盾的交织：至深的悲哀与至大的欢乐，完美的人格与完全没有人格，过多的能量引起的骚动与大理石似的安静；艺术的红玫瑰开在十字架的交叉处，开在凡人与神仙的幽会处，开在短暂与永恒的交汇处。从来没有一位现代人摘取过那朵玫瑰，或找到那个幽会处，因为他们只能逐渐理解自己，在长期反复地接触名家作品之后逐渐掌握启发性的词语，对类似的东西总是有着祖传的记忆。甚至光有知识也不够。卡斯堤格莱恩(Castiglione)认为，高雅的举止中所必需的“无所畏惧”在这里同样不可

缺少。如果一个人没有达到这种水平，他就会感到抑郁，最好还是再去卖东西。

四

我第一次见到约翰·奥瑞里时，每一个在才学上雄心勃勃的青年天主教徒想象中都满是青年爱尔兰的诗歌；哪怕是最不出名的爱尔兰诗人的作品，人们也都在青年爱尔兰各种协会里带着虔敬的热情进行讲解，庆贺这些诗人的生日。我所属的作家流派试图在这种诗的许多主题之上建立自己的学说，甚至还想到了通过立即进行不留情面的同时又是满腔热情的批评来创立爱尔兰文学中更富有想象力的传统。我认为，正是我们的批评使克莱伦斯·曼根（Clarence Mangan）在青年爱尔兰诗人中独占鳌头，可与戴维斯相提并论，使塞缪·弗格森爵士（Samuel Fergson）位居第二（他去世时还是个名气很小的诗人）。我们，尤其是我，由于抨击因道德或政治价值而赢得赞扬的诗而引起了始料不及的不满，为此我们的诗也受到了抨击。这并不是因为我们的诗中有什么我们认为独特的东西，而是因为与世界公认的诗歌有着共同的东西，最主要的是因为它缺少刻意修饰，拒绝宣扬教义或不考虑似乎是一项事业所必需的东西。许

多年过去了，现在我明白了，没有人们读惯了的诗，许多人都产生不了某些强烈的感情，就连反对派亦是如此，这是很自然、很有诗意的事。也可以说现在我相信当初我们抨击那些诗歌并没有冤枉他们。我刚从报上看到这样一则消息：查理·盖文·达菲爵士(Sir Charles Gavan Duffy)临终前背诵了他最喜欢的一首诗。那是青年爱尔兰爱国主义诗歌中最差劲的一首。我之所以想到这些是因为我们的反对派宣称他是他们的领袖。在西纳(Sina)的时候，我注意到拜占庭风格在让位给一种较为自然的风格之后好几代人的时间内，圣母玛丽亚雕像的脸和更难看的圣徒和殉教者的脸仍然保留着这种风格。人们的感觉已经习惯了那种细长的眼睛和瘦削的双颊，要改变这些就会被认为是亵渎圣灵。若不是约翰·奥里瑞这位无可挑剔的爱国主义者的支持，我们很可能找不到听众。他很清楚，一位作家不能写出拙劣的作品，或者在设想或真地献身于一项事业时不以大师们为榜样，就像不能为此撒谎或变得歇斯底里一样。当时我认为一种近似青年爱尔兰的、但更有意义、更有个性的文化生活将会开始，而且，只要我们能使人们接受几条简单的原则，新诗人和散文家就能创作出不朽的作品。我想我没有约翰逊那么高的

识别能力，尽管我是根据他的诗而不是我记忆中他的谈话得出的这个判断。他从不谈论观点，只谈事实和从生活中得出的直接印象，这在当时的牛津是很普遍的。在别人看来，他这样做只是装腔作势，是对中世纪不正常的富足浅薄的反应。而对于他自己，那则是基本的生活。从各方面来看他都是一位传统主义者，从过去收集习惯用语、情绪、态度和不招人喜欢的观点。与其说是因为这些东西具有不确定性，倒不如说它们使人的思想本身不停地变化。他用另外一种更伟大的传统来衡量爱尔兰传统，对于二者的任何区别都能很快察觉，可在他的想象中二者似乎又常常是同样的。在他那首题为《爱尔兰》的整首诗里，爱尔兰都在用伟大诗人们的声音跟他讲话。在《爱尔兰死了》一诗中，她依然是完美的英雄主义的母亲，但也有疑问。而在题献给约翰·奥里瑞的《战争之路》一诗里，他认为英雄的爱尔兰这一信念只不过是一场梦。

我想，当初我俩谁也没看到这一点：由于人们认为不会再有武装起义，古老、浪漫的民族主义也将消失，年青人不再从任何他们认为是文学的东西里寻找乐趣。由于生活的安定，诗体悲剧，的确还有其余所有的严肃的文学形式在

其他国家里已经不能赢得大批的观众和读者。悲剧是战争时期的社会凝聚剂，而喜剧则是和平时期社会的凝聚剂，它已成为大众艺术的创作动力。我一直都很清楚这一点，但我相信记忆中以及现实中的危险有时似乎非常之近，将会持续很久，使爱尔兰有足够的时间获得想象力。我没能预见到一个新的阶级（他们已在帕内尔（Parnell）的庇护下开始掌权）将会改变爱尔兰运动的本质。这样，无需再作出巨大的牺牲，也不会再给个人带来极大的风险，不再需要杰出人物和建立在特殊时期基础之上的思想活动。约翰·奥里瑞生前花费大量心血与农民党进行了一场徒劳的战斗。他认为农民党是变化的根源。但是，溜进獾洞里的狐狸并非来自那里。政权落在了小店主、店员的手里（约翰·奥里瑞曾以为这个阶级随时都会屈从于别人的权势），落在了那些崛起于农民传统之上、不了解文明的生活是什么样子或者干脆没受过什么教育的人手里。由于贫穷、无知、迷信，他们很容易为各种恐惧所左右，而且急功近利。所有为事业冒过巨大风险的人，与奥里瑞和马志尼同类的人，所有富有的人，都信奉生活高于事业。而如今这种信条已不复存在了。我们艺术家不是任何事业的奴仆，而只是赤裸裸的生活的奴

仆,但在形式上高于这种生活,欢乐与悲哀归而为一。我们是锻造伟大时代的工匠,和欧洲别的地方一样,开始坚决主张要有个性的声音。爱尔兰的伟大时代已经过去,她没有在任何大容器里装满美酒,而我们则在自己的瓷缸里装得满满的,以备就要到来的冬天之用。

发　　现

先知、牧师和国王

我为其写剧本的一个小剧团来到爱尔兰西部一个小镇，准备在一个旧舞厅里演出，因为再也没有更大的房子了。我从附近的乡村赶在演出开始之前来到这里，想打开一扇窗子。有一会儿我两手沾满灰尘，黑乎乎的，不过很快就清理出一块窗玻璃和一部分窗框。屋里所有东西都已半朽，腐烂了的地板在脚下嘎嘎作响，我们新布置的舞台看上去很不协调。尽管舞台上的乐池很旧，但这座房子并非真的太旧。这是三四代人以前某位浪漫的或心肠慈善的店主建造的，是我们所不知道的某项未完成的计划留下的纪念。

我离开舞厅去寻找演员们，向一位牧师打听，是他邀请他们来这里演出并承诺为他们召

集观众的。这位牧师与别的牧师一起住在一座高高的教堂里。我走进教堂时，欣喜地发现楣窗上有一格玻璃被打碎了，因为他跟我讲过，许多年前一个老妇人与主教吵了起来，喝醉了酒，捡起一块石头朝彩色窗玻璃砸过去。他很聪明，阅读过梅罗迪斯（Meredith）和易卜生的作品。但他的一部分书已被女管家塞进了炉箅，取代了通常的意大利湖风景画或彩色纱纸。演员们刚刚结束在邻近一座小城的演出，尚未来到，或者正在他介绍的一家旅馆里重新打开戏装和行李物品，尚未安顿好。他说我们还有时间，可以穿过破烂不堪的镇子去看一看修道院和大教堂。由于他的影响，两位年轻的爱尔兰雕刻家（其中一位曾是罗丹的学生）已开始在大教堂里雕刻圣坛和柱头。我只是听说过这种工作，这次才发现它虽然奇特而简单，我却无法忘记这种建筑式样的俗气，内部铺筑材料价格低廉。这座大教堂建造中途，新运动出现了。旧事物中最次的与新事物中的最好的并肩而立，没有丝毫过渡性的东西。那所修道院与许多同类地方一样使我赏心悦目，尤其是波提奥母那所济贫收养院里那个长长的房间。这是在一座基督教会建筑里加进的一层，光线通过直棂大窗户斜射在一排排看上去干净而愉快的孩子身

上。在自己的修道院里,修女们可以自行其事,显出对普通而俏丽之物的喜爱。她们把房间收拾得很漂亮,因为按规定,她们房间里要有几种色彩,几朵鲜花。我想那天(记不确切了)我在修道院用了午餐,给几个修女讲神话故事。她们像孩子一样听得津津有味,但愿这并非只是出于对我的礼貌。

当旧舞厅里大幕拉开的时候,确有几位观众陶醉了,但所有的人都听得聚精会神,因为他们都很敬重我的那位朋友,而且当时也没有别的牧师在场。不一会儿,正对舞台门口边的一个人离开了,我就占了他的位置。一个小男孩拿出二三个便士要求坐到一个六便士的座位上,我就让他们进去,加入了伤感的观众群。该剧讲的是古爱尔兰英雄的生活,不过确实是经过仔细推敲的,它充满着城市生活的灵性,每一种感情都表现得淋漓尽致。当激情转为伤感,忧郁而未受伤害的心中升起了爱与同情,迷迷糊糊的年轻人被带进了死亡和厮杀的阴影里。我越看越愤怒。那不是我的作品,但我有时看自己的作品也很愤怒,由于近乎绝望而满嘴咸味。我们为什么要对自己的生活叽叽喳喳,而对那家修道院宿舍里的生活却缄默不语呢?在那里,几朵鲜花,几床彩色床罩和彩色的墙壁就

显出那么和谐的美。很快就换了个剧目，一位喜剧演员开始表演一个小品。我看到他努力使日子如流水一样逝去的观众大笑起来时，就像看到那块被打破的窗玻璃时一样欣喜。他的表演世俗、风趣，甚至有点粗俗，因为他的插科打诨令人难受，他对观众摆出一副恩赐的态度，尽管其中不无轻蔑。

我们在那位牧师家里用了晚餐。席间，一位从都柏林来的政府官员讲了几个小笑话。他来这里部分原因是由于对这种“教育人民”的意图感兴趣，部分原因也是由于他在休假，有必要到什么地方去。有一个人，我想不是那位牧师，讲到我们民族的精神归宿，把当晚的演出赞扬了一番，因为剧作经过精心修改，而且观众听得都很专心。他无法理解我的不满，但很快就不再言语，去听笑话了。

第二天早上我一个人用的早餐，因为演员们半夜就起床到十英里外去赶开往都柏林的早班火车，此时正走在去商店和办公室的路上。我一边等待服务生送早餐来，一边拿过一本旅客登记簿翻着，发现有几页涂满了污言秽语，是两三个星期前涂上去的。那似乎是从都柏林来的旅客写的，因为上面提到了都柏林一条臭名昭著的大街。谁都认为不值得将那页纸扯掉或

把那些字涂去。我拿开登记簿时,几个月来一直在脑海里萦绕的印象一涌而上,产生了一个想法:“如果我们诗人想打动民众,就必须把人情味再融到我们的想象中去。英国人已经赶跑了国王,把先知变成了蛊惑民心的政客。而一个没有先知、牧师和国王的民族是不会兴旺的。”

个性和文化的本质

我在爱尔兰的工作一直使我这样想:“我怎么能使我的作品对那些只关心商店、在国立学校教书、发药而不关心艺术的人产生作用呢?”我并不是要像人们理解的那样去“提高他们”或“教育他们”,只是想让他们理解我的想象。我没有想过要拥有大批的观众,只想拥有一批偶尔或暂时达到忘我境界的观众,当然不是那些被称作民族主义的观众。在英国,人们进行各种各样不断变换的活动,受着良好的、系统的教育,只是要避开学生中粗鲁的言谈举止和暂时的兴趣。而在这里,只要能使他们乐意听,他们就是真正的观众。我一直这样肯定:艺术中使一般人动情的东西在生活中也能使人动情,如个人生活的强度,一本书或一出剧中所表现出的他们的语调,一个人在市场上或在药房门口

兴奋时所表现出来的力量。他们走出剧场时，肯定带着赖以生存的力量。看到不论选择什么样的方式，只要有激情，就能战胜敌人，就能发财，就能打动女孩子的心，这种力量就变得更强。他们与科学推测和玄学没多大关系，尽管有那么一丁点儿。如果心中只有模模糊糊的情感，他们在路上会感到两腿沉重。尽管对花的柔情是非常诱人的，那也无法把马车从沟里拉出来。一个处在兴奋之中的人，不论是剧中的英雄还是诗人，都能最充分地展现出个人的力量。这种力量从身体上表现出来，但看上去必定跟脑子里所想的一样。我们在构思一个人物时，一定要不断地对自己说："他生活所必需的所有才能是否有根据呢?"只有肯定了这一点，才能赋予他适合你构思的一种才能，使想象充满乐趣。我甚至怀疑从来没有过这样一个剧作：不充分利用或似乎是充分利用主要角色肉体上的力量却能为观众所欣赏。强盗维伦如果生来就与爱尔兰人在语言和符号上相一致，他就能取悦于爱尔兰人，但雪莱却不能。随着人们住进城镇，阅读印刷出来的书籍，进行各种特殊的活动，已经越来越有可能产生出雪莱式的诗人。最后一个维伦式的诗人是罗伯特·彭斯。由于成就最高的人物已经退入冥冥天国，带走

了美感,只剩下成就微些的徘徊不前。在文学作品中,部分是由于缺乏把我们描写成正常人的口头语,我们已失去个性;失去了作为一个完整的人的乐趣,气质、想象力、才智被混为一谈。但我们却找到了一种新的乐趣,在本质上,在思想状态中,在纯想象中,在优美的音乐最容易使我们联想到的一切中。文学面前有两条路——向上发展,越来越微妙,越来越难以捉摸,像维黑伦(Vehaeren)、马拉梅(Mallarm'e)(马拉梅可能是唯一的纯象征主义派诗人,他在诗中追求对音乐的模仿)、梅特林克(Maeterlink)那样,直到最后,温文尔雅与热情奔放之间达成某种默契,便产生出一种新的激情,似乎是文学的东西变成了宗教;向下发展,我们抓住其精髓,直到一切都再次得到简化和充实。这是上好的选择——像鸟一样飞到谁也看不到我们的地方,或飞到市场上的小推车旁;但我们必须确保其灵魂与我们同在,因为鸟鸣悦耳动听、现代想象中的传统越来越富于乐感,越来越抒情,越来越沉郁,一会儿出了个雪莱,一会儿出了个斯温伯格,一会儿又出了个瓦格纳。如果那些小车击中了我们的审美观,我们一定要把灵魂紧裹在躯体里,因为它已经非常喜爱几代微妙的人积累起来的美,以致于长期内都对我们只渴望力

量、个性和心灵的激动显示出不耐烦。如果它要溜掉，我们还要去追寻它，因为雪莱的“晨星里的教堂”胜过彭斯的啤酒店——当然是啤酒而不是威士忌——除非在劳累了一天的傍晚；它总比现实主义者的没有啤酒的不舒适的金工车间好。

音乐家和演说家

瓦尔特·帕特(Walter Parter)说，音乐是所有艺术的代表，但另外一个人(记不清是谁了)却说，演说才是所有艺术的代表。你可以根据自己的能力特点赞同任何一种说法。就我目前的心情来说，我完全赞同一位在一般听众面前运用各种说话手段——讲故事、发笑、流眼泪，只是没有音乐的人，因为他能从言词 中发现音乐。我甚至仍避免与热爱音乐的人谈话，怕他们会把我拽入不具个性的声音和色彩的境地中去。我也绝不会找任何一位记得奏鸣曲的人写作。我们甚至会在承认音乐家能先于我们看见旋律的王冠之后说他们的坏话，我们可能会提醒他们女仆对调琴师就像对待水暖工那样不敬，提醒他们已引起了诗人们的敌意。音乐是最不具个性的东西，而言词则相反，因此音乐家最不喜欢言词。他们将言词嚼碎，害怕消化不

了，待到嚼得又碎又软，与唾液混合后已不再是言词时，就把它们吞下去。

一名吉他手

一个女孩一直在弹吉他。她很秀气。要是我没听她演奏的话，我会注视着她；要是没有注视她的时候可能会听她弹奏。她的声音、身体的移动、脸上的表情，都说着同样的话。若是换了一位脾气不同、体形不同的演奏者，一切都会是另一个样子，也可能会在其他方面令人愉悦。不仅是音乐而且是生命的运动使之尽善尽美。我很高兴，起初我并不知道为什么，直到我想起"许多人，我想象中的许多人就是这样弹奏音乐的。我喜欢它是因为它很具有个性，就像维龙的诗一样。"那件小乐器分量很轻，演奏者可以运动自如以表达一种不仅是手指和心头的而且是整个人的喜悦；在整个弹奏过程中，她身体的运动使人想起她日常生活中所有美好的东西。她是那么坚毅、那么自然。几乎所有的乐器都是如此，甚至风琴也曾是小巧的。当它变大的时候，我们聪明的祖先们就把它送给教堂里的上帝，在那里它使上帝作为什么都合适。但如果你坐在钢琴旁，占重要地位的是钢琴这种机械装置，而你只有靠手指来表现你的才能。

镜子

我刚才一直在跟一个女孩谈话。她声音刺耳,动作粗鲁,刚从学校毕业,在学校里学了"用以识别一个人的"历史、地理。但是,教育不从品格、习惯性自我以及对这一切的阐述入手,那又有什么价值呢?应该有人教过她用什么调子说话最悦耳,要在某种弦乐器的伴奏下通过说话而不是歌唱把多半刺耳的调子变得柔和些(可以说爱抚一下自己的话),一个调一个调地来。在这之后,应该教过她一些优美的哑剧舞蹈,直到习惯成自然。一种明智的戏剧可以在优良的、美好的生活中训练而成为一种时尚,应首先教会人们把英雄的训导作为一面镜子,因为美,即使作为永恒的爱,难道不是所有艺术中最难的吗?

生命之树

我们艺术家对寻找天国的戒律想得太多。弗恩因跟我说,他曾试图翻译《记忆中》,却翻译不了,因为丁尼生"太高贵、太英国化,而且他本该心碎的时候,却有太多的联想。"大致就在那时,我在一本英国评论性刊物上看到他写的一篇论莎士比亚的文章:"我曾有过一本很不错的

莎士比亚的作品"，他写道，"但现在没有了，我是凭记忆写的。"人们不明白他为什么要卖掉它，卖了多少钱；于是那个人的形象就呈现在想象中。作为一个普通人，而不是一位学者甚至不是一名读者，那当然是他在装腔作势。而他在牛津大学讲课时，则坚持"诗人丝毫不应隐瞒自己"，尽管他在谈到这一点时必须"注意，应该能证明自身的尊严，如果形式上并不完美的话。不管怎么说，应当在具有这种高贵的、严肃的品质(我要说的是这种美德)之后，必须做出看不见、感觉不到却又切实有效的努力。"正是对自己品格的这种感觉，他在歌唱自己的生活，甚至不只是生活本身的乐趣，这使得我的同龄人把他比作维伦。直到他死后，我才明白他的话本应对我具有的意义，因为他活着的时候我只对思想状态、抒情时刻和文化的本质感兴趣。那时我不可能像现在这样从那位吉他手那里得到那么多的乐趣，或为那个女孩行动鲁莽、由于只注意外在运动而变得声音刺耳而如此震惊。我不明白那些人身上有什么可爱之处，什么有节奏的运动使他们本身令人愉悦。由于不知道这点，我才变得只关心不具个性的美。我曾想过把自己写进诗里，并且把这理解为体现个人观点、去掉非本质东西的一种尝试。但当我脱离

自身想象那些观点时，我的想象中却满是装饰性的风景画和静止的生活。我把自己想象成自己头脑和躯体中不动的、沉默的东西，想象成布鲁姆斯伯瑞（Bloomsbury）或考诺特（Connacht）的守护撒旦的魔鬼发现不了的一粒沙子。然而有一天我突然明白了，我事实上在追求一成不变的、纯净的、永远在我之外的东西，永远够不着的一块石头或不死药，我是伸着双手在疾飞的东西，愈是刻意努力使我的艺术美一些，愈是与自己的初衷背道而驰，因为刻意制造的美就像一位永远有着男性欲望的女人。很快我就发现当我根本不在追求美的时候却进入了自我，刻画出了自己而不是本质，但也只是减轻了由生活琐事带来的心灵上的爱或痛苦的负担。我们只能渴望生活，其余的都是抱怨或赞美那位能用她的亲吻启开我们的双唇去歌唱的苛刻的情人，但不能把一切都给她，我们必须时不时地骗骗她，因为那些没有因真情而变得心情忧郁或没有满腹嫉妒的假恋爱的男人们拥有最幸福的情人，最早得到报偿，而且是由最美的人给予的。我们的欺骗能给我们风格、优势以及弗莱因提到的那种尊严和高贵而严肃的品质，换句话说就是，我们的兴趣应不落俗套，应高于报纸上的看法、小市民的看法、科学家的看法，但只

要保持正常、热情、理智的自我，保持人格的整体性就行。我们必须在生活之树上为凤凰找到一个筑巢的地方。为了一直在燃烧着的翅膀起见，把巢高筑在树枝分杈处以保持其安全，但又要在随风摇曳、颤抖的树枝下面。

对民间传说的赞扬

一种艺术可能会由于有太多或太少的细节和形式而变得不具个性，因为世界对于它来说太大或太小了，因为它离地面太近或远高于那些枝杈。一年前我遇到一位渔翁。他对我说："堂·吉诃德和奥底修斯总是离我很近。"对我来说也是如此，因为即使是哈姆雷特、李尔王和俄狄浦斯也很烦恼。没有一位剧作家曾经或者将要塑造一个人物能像堂·吉诃德跟着我们走出书本那样跟着我们走出剧院，因为没有一位剧作者能完全采用插曲式的写作手法。而且剧作家构思的时候，把自己的人物带进错综复杂的关系中，一些与人无关的东西也就进入了故事。社会、命运、"趋势"等一些与人不太相关的东西开始安排人物，促使人物只是按照他认为有必要彼此表现的个性而采取行动。一般人总是偏爱这样的故事：有点像民间传说，不论从哪个方面来看其中的英雄，都似乎觉得只有他才是伟

大的，就像一个孩子看待一枚崭新的硬币一样。在过去高于真实生活的或用诗体写成的喜剧作品中，其结构由赤裸裸的动机和激情交织而成是必要的。但如果还必须体现现实的氛围，必须按我们的生活来表现其趋势、命运或社会的话，人物就显得比较模糊，我们必须把剧本读上许多遍或把戏看上许多遍才能记住他们。即使那样，他们也只可能在某个客厅或在什么人中间，我们必须把那些杂七杂八的东西记在头脑里。我认为托尔斯泰的《战争与和平》是我读过的最优秀的小说，可我已经把它忘掉了，甚至只是个影子的兰瑟洛特，在我的记忆中都比小说的本体清晰可见。

现代风俗剧

在所有世界知名的艺术形式中，最差劲的就是描写现代知识分子的戏剧。除了肤浅和故意争辩，就是让人觉得如尘土一般稀松平常。它有一个致命的缺点。如果没有一个滔滔不绝、多愁善感的角色，这类戏就没有激情，就没有生气。有知识、有教养的人不容易动感情，只会揶揄别人，语言软弱无力，根本说不出艺术性的或动听的话来。而当他们深受感动时，只是默默地盯住壁炉里的火苗。我带着好奇心一遍

又一遍地观看这类戏中的小人物们互相争论、打趣,有时暗示出生活深层的东西,就跟我们在家里所做的一样,对此我感到满意。但我一直不明白为什么要承担命运重负的主人公总是滔滔不绝、多愁善感却没有什么见地。继而高潮到来,我明白了他不可能有教养、有自制力、有知识,因为果真如此他就会拉一把椅子坐在壁炉边,第三幕结尾时也就不会有对白了。易卜生明白这个难处,所以他剧作中的人物都有点乡气,因而不会彼此令对方难堪。他的剧作采用社论式的诗体——关于空中葡萄叶和竖琴的语句——这些话在他们激动之时说出来是可信的。而且,如果该剧所需的不止这些,他们就总会做出些蠢事来。他们会走出去升起一面旗帜,就像在《小埃由尔夫》一剧结束时那样。当人们注意到他不可能再塑造一个有才华的人物时,只明白这种毫无疑问是故意选择的方式已经进入了他的灵魂。最幸福的剧作家是那些知道这种形式的戏剧是消遣性的,只停留在表层,除了日常生活中的争论、揶揄之外再不写别的东西,或者时不时地用一个男人握着一位女人的手或两手捧着头坐在光线昏暗的炉火旁之类的舞台画面来取代充满深情的表白。正因为明白了这种形式很单薄,不能容纳更深沉的表白,

那位法国剧作家创作了带有主题的戏。因为有了主题,人们才可以进行激烈的争论,这就是展示在我们生活中的几乎是唯一的激情。另一方面,描写当代知识分子生活的小说从形式上来说则是永久性的,因为它具有心理描写的能力,能刻画出盯着壁炉的人的思想。

现代风俗剧有生活基础吗?

在观看描写现代知识分子的戏剧时,我发现这类戏语言贫乏,巧合性太强。我不停地对自己说:"尽管可能性很小,但它也许能暗示出基本冲突,摆脱浪漫而富有诗意的文学作品所描写的美妙无比的感情。"让一个对文学一窍不通的人来看这种戏,他会像第一次受到现实主义冲击时那样说:"我干吗要离家来听这些谈论地方税时说过的话呢?"他认为只要有看得见的美或欢笑,有兴奋的生活的任何戏都比这强。他完全可能偏爱水平没有这么高的戏,这并不是他的错,因为我们世代都在追随科学的魅力而忘记了他和他的魅力。我一再这么想,精美的文学作品中有民间传说故事之类的东西。写这种故事的人就像一位老农讲大饥荒时期的旧事或 1898 年的大绞刑或讲述自己记忆中的事情。他感到思想深处有些什么,并想使之成为

人们看得着、感觉得到的东西。只要能达到这种目的，他会用最过分的词语和例证，或者会想出一个原始的比喻，而且他的思想越是激动，或者说他的思想越有创造力，他就越少顾及外部世界或对其作出单纯的评价。外部世界给他提供了比喻和例证，仅此而已。他甚至有点看不上它，因为在他感情突发时，它对于他似乎是火已熄灭只剩下白色的灰烬。对此我无法作出解释，但我肯定所有高水平的东西都是这样创造出来的，可以说是在半睡半醒的状态下偷偷窥视着的人们只是叫卖偷窃来的商品的小贩。否则他们的鼻子怎么会变得如此贪婪，他们的眼睛怎么会变得如此锐利呢?

圣徒和艺术家

在拉丁区的一所房子的底楼，我和圣马丁派的信徒一起吸了大麻。以前我从没有吸过大麻，因此，一个一直叫嚷不停的青年诗人过来指导我如何吸。他讲的英语同我的法语一样糟糕。我依稀记得，当时在晚饭前一小时，他递给我一个小丸子。在我们去一家餐馆吃完晚饭后，他又给了我一小丸。当时，我们要去参加圣马丁派信徒的一个聚会。我们走在大街上，我突然感觉到我眼前的那一片云在一个广阔的空

间里漂浮起来。有一阵子,我飘飘欲仙,带着狂喜在那广阔空间里飘荡。我很快就恢复了正常,神志清醒了。可那位青年诗人却无法控制自己的情绪,他兴高采烈,手舞足蹈。他指着在暮色中越发显得明亮的路灯,扯着嗓子高喊着:"你干嘛瞪着你那双大眼看着我?"当我们到了聚会的地方时,早已有十几个人在那儿了,一个个兴奋得不能自已。我喝了几杯咖啡,又吞下几个小丸子。于是,我变得很想起来跳舞狂欢,但我不能,因为我已记不清任何舞步了。我坐下来,闭上了眼睛。我眼前并没有出现幻影。但我感觉到有一个阴影,它似乎在告诉我,总有一天我会精神恍惚、灵魂出窍,但现在还不会。我睁开双眼,看到壁炉台上的一些红色装饰品。霎那间,整个房间都充满了和谐的红色。但当我又看到一个蓝色瓷器的轮廓时,和谐的红色又马上变成了蓝色。我被弄糊涂了,因为红色的东西还在那儿,什么也没变,但是它已不再和谐、不再重要。为什么几分钟前还一点儿不显眼的蓝色瓷器此时变得如此活泼、可爱?因此,我突然想到:我是在以一个画家的眼光来看东西,而且那天的晚会上,那儿的每个人都从艺术的各种角度在欣赏东西。

过了一会儿,一个圣马丁派信徒向我跑来,

手里拿着一张纸，上面画了一个圆圈，中间有一个小点。他用手指着这张纸，大叫道“上帝！上帝！”由于这个神秘的谜被揭开，他激动得两眼发光。又过了一会儿，一个衣衫褴褛的瘦小男子，给我看他算命用的星像图，以一种且恍且喜的神情向我指出图中的凶恶征兆。那位爱叫嚷的青年诗人，吸印度大麻已有很久的历史。他告诉我，习惯吸大麻，一般需要3个月的时间；要真正享受大麻，还需要3个月；要戒掉大麻，也得3个月时间。现在这些人正处在第二阶段，但我却从来没有忘掉过我自己，从来没有一刻感到飘飘欲仙，甚至还感到那种快乐很荒唐。我这位处于才子中的绅士，居然为自己的清醒感到脸红。外面的天空已变得有些灰暗，这时外面有人在敲窗，窗户打开了，一个妇女和两个年轻姑娘在大家的帮助下跳进屋来。她们都穿着晚礼服，看到这儿有这么多人，大吃一惊，不知所措。这位妇女和她丈夫的两个妹妹去参加了一个学生舞会，她丈夫不知道这事，此时正在楼上酣睡呢！她们本来准备偷偷溜回家的，但没想到屋子里一下子有了这么多人。正在谈话和跳舞的男人们心不在焉地大笑起来。这位妇女知道，有思想的男人只考虑世界大事，他们的笑声中不会有对女人的判断，于是，她轻松了许

多,脸红红的,笑着穿过房间,上楼去了。

戏剧的主题

几天前,我在易卜生的讣闻中读到这么一句话,或者说是类似这样的一句话,"我们不要再去研究讨论莎士比亚的古老诗篇,不要再去研究谋杀者是谁,幽灵又是谁?因为在舞台上,更使我们感兴趣的是现代的经历和与我们利益相关的东西。"文章另外还批评易卜生,因为他写过自杀题材的作品,而且渲染了"对死亡怀有的病态的恐惧。"很长一段时间以来,戏剧文学一直是新闻记者们批评的对象。这些人,不管是愚蠢的老家伙,还是聪明的青年人,都试图表现出他们对生活中某一瞬间的专注。他们偏爱表面上的新颖和逻辑,逃避古老的、不能解释的东西。我这儿所引用的那位作家比新闻记者高明多了,但他也经历过他们那种忙忙碌碌的生活,因而本能地求助于新闻记者的判断。他并没有考虑到伟大的诗人和画家本身,也没有考虑到他们的作品有大量的见证人,我们可以通过理解他们的思想,成为那些时代的观众。他考虑的只是我们这一个时代。戏剧是一种表现形式,而不是一个特殊的主题。戏剧家可以自由选择他想要写的东西,正如诗人、画家可以随

意选择创作题材一样。其实,真正使我们感动、使我们心灵震憾的恰恰是古老的、久远的题材,而不是涉及到我们利益、反映我们现实生活的作品。

威廉·布莱克的作品《天堂和地狱的婚姻》里有一句话,初看毫无意义,但当我们了解布莱克的"一致原理"后,我们就会理解这句话:"最美的酒是陈酿的酒,最甜的水是新井的水。"水说的是经验,是直接的感觉;酒说的是情感。我们通过理解力,而不是想象力来扩大我们的经验,并把它与幻想、记忆分开来,由此建立科学以及新闻写作。另一方面,情感在和记忆中的旧情感以及过去经历中的美好时光混合以后,变得更为令人陶醉、欣赏。古代人的思想和情感必然通过具有天才的人(而不是仅仅有教养、举止优雅的人)自己的经历而变得更加深刻。他思考和创作的主题是古老的,因而他藐视艺术中太明显的标新立异,正如巴尔扎克说过的,在生活中"我们都是保守、守旧的。"最重要的一点是,他是很有教养的,不管他是写还是画,他所采用的技巧都不会掩盖住他那些古老、高贵的前辈先师。柯奈和拉辛从来没有否认过他们的老师;当但丁说起他的先师维吉尔时,他并没有自鸣得意,陶醉于自己的成就中。在他们那

个时代，要么是完全有意识的模仿，要么就是毫无意识的模仿。由于独创性其实是人身上的一部分，因此，不可能一下子就能揭示出它的奇妙之处，需要几代人的时间才能理解它。但是，我们的模仿却是无意识的。一项艺术的主题越是富有宗教色彩就越显得古老。在中世纪时，去圣帕特里克炼狱的朝圣者来到了湖边，他发现一个独木舟。在宗教绘画和诗歌中，古老式样的王冠和长剑被赋予了新的含义。我们把一个神秘的楼梯和高贵的东西联系在一起，在那儿，没有男人和女人，只有长袍、珠宝和古老的设施。它们轻柔地向上飘，当它们向上升的时候，它们已经被赋予了情感和精神生命。所有的艺术都是梦，只是做过于成熟的梦的时代已经过去。艺术所刻画的已被宗教所接受。最终，所有的都被盛在了酒杯中，所有的都沉浸在醉意朦胧的幻景中，葡萄开始结巴起来。

两种禁欲主义

我们不可能把一种情感或精神状态与唤起这种情感并且表达这种情感的意象分开来。在米开朗基罗的《摩西》以及委拉斯开兹的《菲利浦三世》中，紫色和耶稣受难像的运用，唤起了一种情感或状态。这种情感和这些画密不可

分，随着画面的消失而消失，因为这些画是这种情感的唯一表达，所以说，脑子里存在的意象比大脑本身更具有价值。富有想象力的作家与圣人的区别就在于前者忽略他自己的心灵，而把自己与人类的心灵联系在一起，在这个人类心灵中，一切非永恒的东西他都不屑一顾。他是一个禁欲者，但不是不近酒色，而是禁报纸新闻。人类心灵中永恒的东西，比如，使所有人烦恼的各种情感，却正是被圣人所抛弃、置之于不顾的东西。圣人追求的不是永恒的艺术，而是他自身的永恒。艺术家正是处在圣人和变幻无常的世界之间。只要他脑子里想的是非永恒的东西，想到的是"现代经历和我们的利益"，也就是说，是那些不会再现的东西，而不是像渴望、期待、恐惧、消沉、春天和秋天这些会不断再现的东西，那么，他的大脑就会失去旋律，变得十分苛刻，而不是富有创造力，他的情感也会逐渐枯竭。他将不考虑自己看到的究竟是什么东西，而是更多地考虑自己对所看到的事物的态度，并且通过严格的选择和强调来表达这种态度。我记不太清楚了，但我觉得可能是雷克兹先生，他在某处谈到过他第一次感觉到绘画方面委斯拉开兹是个评论家，我们也都能感觉到惠斯勒、德加、布朗宁甚至史文本恩他们都是评

论家,他们从事的艺术都是伟大的艺术,但还不是最伟大的艺术。艺术的终点是被世界上永恒的东西的出现所唤起的那种狂喜,或者是在追求永恒的过程中产生的那种细腻得近乎吹毛求疵的感情。大多数时间,我们都会同时体会到一点这两种狂喜。但在这时候,我们不再注重创作冲动的本身和那神圣的景象,而是沉醉于“山下迷路的旅行者的梦境中”。也许因为所有古老而又简单的东西都已被描绘或描写下来,所以,只有当一个新的民族或崭新的文明使我们用崭新的眼光重新面对它们时它们才会重新产生意义。

在撒旦的嘴里

如果上帝真的是个圆圈,它的中心无所不在的话,那么圣人们都站在中心,诗人和艺术家则站在圆圈上,世上所有的东西都会从他们面前经过。诗人不应该追求静止、固定,因为这是没有生命力的。如果他这样做了,他的风格将会变得冷漠、乏味,他的审美观会逐渐模糊,变得苍白无力。在纽曼的散文和诗歌中,他满足于在一切流动中、循环中寻找乐趣。如,妇女的美貌、春天里娇嫩的鲜花、瞬息即逝的英雄情怀,所有这些流动的、充满热情的东西。然而,

也许他还不得不偶尔忍受一下非永恒,因为当这些东西再回来时,已不可能是原样了,没有两张脸是相同的。如果我们眼光敏锐的话,会发现没有两朵鲜花是一模一样的。那么,是不是所有的事物都存在于个人与世界、非永恒和永恒的矛盾冲突之中呢?是不是圣人和诗人无所不在,诗人把自己的家建在撒旦嘴里的呢?

黑箭和白箭

本能、直觉造就了美和永恒,就像毒蛇的蜿蜒。而理智——布莱克把它叫做"最丑恶的人"——却能画下笔直的线条,它造就随意和非永恒,因为即使春光再来,也难带来往日的时光,神圣也有它自己笔直的线条,从圆心出发,这些箭可以把五色斑烂的毒蛇制住,而这毒蛇正是我们所有诗歌的主题。发现白箭的人拥有比毒蛇更古老的智慧,那些发现黑箭的人呢?人的心灵能承受多少知识?又能承受多重的乌木箭筒呢?

情人的蛾眉

从本质上说,我们的艺术和文学与知识和生活密不可分,与随意和技巧手法关系紧密。一个细心但不一定敏锐的人,如果他懂得任何

宗教的本原，那么他就可以预言这些宗教的发展史，他也可以预言这些宗教完全能长期存在下去直至实现他的理想、抱负。大脑永远不可能把同样的事再做一遍，在用尽了纯朴的美和含义之后，大脑开始转向奇怪的、隐藏着的东西，最终在超越和谐境界之后，会在不和谐中找到乐趣。当我还在艺术学校的时候，我曾观察了一位比我大一些、刚从巴黎回来的学生，他是一位尚不知性的奇才。他十分的多情，每一次新的恋爱都是一幅崭新的图画，但每一幅崭新的图画都比前一张更丑陋。他会为情人的蛾眉而激动不已，但是，艺术的活力会摧毁它辛辛苦苦找寻来的东西，因而耗尽了他对美的兴趣。我们不能通过刻意发挥才智去发现题材，因为，当一个主题不再使我们感动时，我们必须另辟蹊径。当找到一个能使我们感动的主题时，即使它是“莎士比亚的古老诗篇”或者甚至是“对死亡怀有的病态恐惧”，我们也很可以嘲笑理性。我们不应该问：世人是对这还是对那感兴趣，因为真正重要的是我们自己的兴趣。我们不可能理解别人的兴趣。我们对主题的选择决定了我们在“等级制度”中的位置。所有好的评论都是高高在上的，它们的兴趣所在就是排名次，把史诗和戏剧排在抒情诗之上以及诸如此

类的东西,而不是把所有这些并列排在一起。但是,我们是通过自己的本能而不是才智去选择主题。我们可以刻意去重新塑造小说、戏剧中的人物,却不能刻意去修饰我们的图画和诗歌。如果通过展示艺术的活力,我们有意识地彻底重新塑造人物,如果即使最简单的东西通过修饰最后以崭新面目出现在我们面前,那么艺术就不可能成为永恒的了。珀西主教收集的诗歌在《古代水手》中重新出现;当你走进大英博物馆,你会看到左边长廊上陈列的那位年轻运动员的雕塑,那古老的头颅反映出古希腊雕刻家的风格对这个雕像的影响,但它的风格更为活泼一些。文明的发展不会摧毁它曾热爱的一切,直到它已重新带回来简单、纯朴自然的东西,直到船头镀金的新"阿戈"号船再次出航去寻找其他的金羊毛。

女性的头发

海菲兹(Hafiz)对他的心上人说道:"早在天地之初,我就和你这头金黄的头发做了交易,它答应要永远保持完好,不被折断。"也许我们的大自然这位情人知道我们已活了几辈子了,也知道所有变化着的一切都属于我们,她遮住了自己的眼睛,不看我们,但她却允许我们抚弄

她的长发。

亚平宁山上的塔

那天我正向乌尔比诺(Urbino)走去,我要去那儿过夜。我从圣·塞坡克洛(San Sepolcro)那儿穿过亚平宁山,在这段旅途快要结束时,我来到了山顶的一块平地。我的朋友们坐在马车上,远远落在我的后面,马车正在盘山道上向山顶行驶。我独自一人处身于一个虚幻的、奇异的、令人难以置信的景色之中。那时正值日落,起伏连绵的群山上悬挂着预示暴风雨的乌云,在远处的山巅,有一片比周围黑得多的云,它发出微弱的闪电光。我朝南看,发现远处另一个山顶上一座中世纪的尖塔高耸入云,它周围没有任何建筑、也没有任何生命的痕迹。突然,在我的想象中,我看见尖塔的门口站着一位老人,他站得笔直,略显憔悴。他是一位诗人,为了配得上“诗人”这个称号,他苦苦追求了许久,最后终于拥有了圣人的尊严。他不再需要掩饰自己,但是他还得小心翼翼地维护“那种尊严……形式的完美……这种高尚、严格的品质……这种美德”。虽然他是为了配得上“诗人”的称号,或者是为女人的赞美而去追求这些的,但不管怎么说,这些东西最终已经深入到他的身体和

脑子里去了。他站在那儿，耳朵里回响着富有启发性的话语，眼前闪现着实在的而非虚幻的景象，在他记忆中回旋的是女人的脸庞。记不清是柯朗巴诺斯（Columbanus）还是别人曾说过："百鸟唯有一只美，群鱼唯有一只肥。"

对身体的思考

有这么一群有学问、有知识的人，在小孩的眼中，他们是恐怖的人；在情人的眼里，他们是带来耻辱的、不光彩的人，他们是传统幽默嘲弄的对象。这群人就是数学家、神学家、律师以及研究各种专题的科学家。他们追求的是一些抽象的梦想，这只能激起大脑的活动，仅此也就足够了。他们站在镜子前，却找不到任何快乐，他们从来没有体会到思想深处被身体的线条美和生机所激起的那种渴望被赞美和展示自己美的欲望。

在我正在写这篇文章的房间里，并排挂着两幅描绘威尼斯的画。一幅是卡纳雷托（Canaletto）的作品，其手法细腻，在明亮的光线照射下，它能激起人一种愉快的感觉，但并不很强烈。另一幅画是弗兰兹·弗兰肯（Franz Francken）的作品，在这幅画中，蓝蓝的海水让人渴望跳入其中去自由搏击，而在上幅作品中，

同样的海水却并没有给人以强烈的震动。如果此时我们的思想没有冲出我们的躯体,那么这两幅画根本就不可能使我们感动。所有的优秀艺术都如此。"撒摩得拉斯岛大捷"使我们的脚底痒痒,想疾走如飞。《奥德赛》呼唤我们在海风中出航。"巴台农神庙上的年轻骑兵"看上去比我们自己的童年时代更为幸福、快乐。艺术驱使我们去触摸、品尝、聆听和观看这个世界,逃避布莱克所说的"数学形式"、以及所有抽象的和所有只涉及大脑的东西,逃避那些不是靠希望、回忆和身体的感觉激发起来的感情。艺术的伦理是涉及个人的,它忽略任何普遍的法则,不关心巴纳爵士[1]的屋子。它看上去比呼吸还轻,但其实很重、很结实,因为,一个人如果不随时准备面对艰难险阻,如果不是心境愉快,他的身体就会变得不再匀称、美好,他的心灵就会缺乏激起欲望的那份激动。它认同那些在乌尔比诺(Urbino)墙下谈话或摔跤或骑马持矛冲刺的人,认同那些坐在落地窗旁,怀着一颗爱心,在聪明的公爵夫人下了命令、艾米莉亚(Emilia)夫人给出主题后,开始谈论一切事物

---

〔1〕 巴纳爵士:1863~1938年,美国雕刻家。——译者注

的人。

宗教艺术所必需的宗教信仰

所有的艺术都是诉诸感觉的。但是,如果一个人只是把他爱思考的本性和他模糊的欲望掺进艺术中去,那么艺术所依附的那些引起美感的意象就会变得支离破碎、转瞬即逝、捉摸不定,或者变得奇异怪诞,不再真实。当想象力进入一个昏暗的世界,如《爱的夜晚》中寂静的乡村一样,那么,我们只能带着疲乏进入这个世界寻找乐趣。如果我们还想在这样一个世界逗留一番,那这个世界必须变得和它自己一致,情感与情感之间必须通过一系列的有顺序的意象连接在一起。这个世界必须变得具有象征性,因为心灵只有在许多相关的物体既能识别同时又能激发起它的活力时,才能获得一个具有独特性质的生命。所有好幻想的人都在恍惚之中进入这么一个世界。所有理想的艺术都以出神恍惚为依据。在马修斯·阿诺德[1]看来,雪莱在空中无力地拍打着翅膀。就我而言,我在雪莱身上找到了乐趣,一种愉快的满足,我的想象中

〔1〕 马修斯·阿诺德:1822~1888年,英国诗人及批评家。——译者注

充满了他那些不断出现的画面:尖塔、河流、深藏瀑布的洞穴以及属于他的那颗星,他的那个世界在脚下越来越坚实,最后终于成为心灵的栖息之地。

但是,即使这样,我仍然缺乏一种东西来弥补我在地理和历史方面以及普通感觉方面的想象力。我自己非常希望有那么一群信徒,而且我在读济慈的《安狄米恩》时也试图去想象有那么一群信徒,他们有能力把自己的坚定信仰揉进他们所看到的所有奇特景象中。只要有一小群这样的人就够了。我会把雪莱归于这么一群人之中。他在作品中给予人们的启示展示了足够的宗教、奇迹方面的证据。所有具有象征性的艺术都应该来自于真实的信仰,但在这个时代,却做不到这一点,这证明现在这个时代不是富有想象力的艺术的栖息地,而是通向这种艺术的一条路而已。我只有通过自己才能了解别人,我确信,有许多人并不会被阿桑纳(athanais)王子的塔楼里燃烧着的孤零零的火光所感动,因为它并没有深入到人们的祈祷之中,也没有为那些处于宗教冥想的神圣黑暗之中的人们照亮道路。

抒情诗抒发的是人皆有之的情感,所以并不像宗教艺术那样需要有宗教信仰,只需悠闲

的生活。敏感的社会足以使我们的情绪被别人的热情所感染。所有能使感情升华表现的氛围,都会增加诗人的力量。我想这正是我之所以总是偏爱某些弦乐和生活中天性喜爱低吟细味歌意的听客,而不是那些从大街上匆匆赶来的听众的原因吧。有一天当我听到叶维特·吉尔伯特(Yvette Guilbert)的时候,我并不感到满意。她的伴奏差强人意,但她的听众的生活与这种精美艺术无缘。这艺术必须来自于生活,就像剑刺穿盾牌,喷泉从池水中喷涌而出,出于某种心境而歌唱。艺术来自于人,笑声来自于欢快的人群。我渴望将一切重新安排,她可以在宽敞的大厅里演唱,周围没有人不热爱生活,他们谈起生活来总是没完没了。

圣地

当艺术出离于个人,无论是在日常事物还是在宗教探险中,神圣和平凡之间差距很小。正如艺术自身很快从激情转向宗教冥想,从农夫闲话转到王室密谈,同一首歌记住了烂醉的磨坊主却几乎忘了大胆的康巴斯坎(Cambuscan);同样,当一个人将耕犁从克鲁阿希玛山(Cruachmaa)或奥林匹斯山的山坡上移开时,也感到自己接近了神圣的精灵。荷马或者海德希

斯这些真正的艺术家先驱,他们所熟悉的职业和地名也许在诗歌的末尾变成了象征,失去了原来的意义,被一片金色的云彩带到了永恒的世界中,在那儿,只有宗教能发掘生命以及和平的意义。达到那种境界的人具备了雪莱那样敏锐的观察力,然而,他采用的却是凡夫俗子最为熟悉的意象,表达的是最朴素不过的思想。除非我们具有传说中的本领或者是出现奇迹,能重新使人相信平凡耕地的神圣,相信普通的、倔强的、生气勃勃的平民百姓能得到好报,而不是那些牧师、教士,否则,我们永远不可能再看到雪莱和狄更斯笔下的小人物们能融于一体。我们嫉妒这样一个融合体,我们给它穿上畸形、呆板的外衣,这样我们只能永远空怀大志。莫里哀是写平凡小事的大师,他一直生活在普通人之中。莎士比亚就不可能这样,他似乎在把我们带到那个集市上去,而这时我们却想到了兰德尔对日常生活琐事的鄙视。最后我们想到了维利尔·德·莱尔—亚当伯爵,他在心醉神迷之中高喊"崇高的文化","至于生计嘛,我们的侍从会为我们考虑一切的。"要达到崇高的境界和大理石般的光滑、宁静,途径之一是选择一块荒凉陌生之地去寻找艺术的美景。但是,这样的选择现在对我来说已显得苦涩。我有时常常无

法相信那些和我身边熟悉的事物、符号和地方脱节的幻想。我甚至想到,莎士比亚去罗马、维罗纳旅行,是受内心骚动的驱使,是整个欧洲人思维不平衡、不稳定的表现。我这个人很正统、保守,我祈祷身体的复苏。我相信,人应该在他最初接触大地的地方去寻找圣地。他所熟悉的树丛、河流应该逐渐地、缓慢地变为一种象征,以致于他永远不会察觉到不知不觉中他已经超越了空间,而只有时间还一直伴随着他,使他无法进入第十层天,进入伊甸园,采到黄玫瑰。

1906年

《圣人之井》第一版序言

6年前,我住在巴黎拉丁区的一个学生公寓里。当时有一个人——我已记不清他的姓名——把我介绍给一位爱尔兰人。这位爱尔兰人甚至比我还穷,他只能住在顶楼的房间里。他就是J·M·辛吉。我自以为认识所有搞文学的爱尔兰人,但却从未听说过他。他也是从都柏林的神学院毕业的。按常理,神学院是不会培养出有艺术头脑的学生的。辛吉先生告诉我,他一直住在法国和德国,在读法国和德国的文学作品,他说他想成为一名作家,但他却拿不出什么作品来,只有一二首诗和几篇印象主义派的文章。由于过多推敲表达的手法和对待生活的态度,因此,他的文章和诗歌充满着一种病态。他的作品不是来源于生活,而是来源于文学,是镜子里反映出来的那种意象。他曾长期和一群生活如同中世纪般有诗情画意的人打成

一片，他曾为意大利水手演奏小提琴，在巴伐利亚森林中听别人讲故事。但这些丰富的生活经历却没能给他的作品以启示。他多年前曾学过爱尔兰语，但已逐渐淡忘了，因为唯一使他感兴趣的是现代诗歌所采用的传统语言，但这种传统语言已经开始使我们感到厌倦了。我本人就很厌倦它，因为我写完《神秘的玫瑰》后，深切感受到这种传统语言把我的想象力和真实生活隔开了，把我的瑞德·汉拉翰(Red Hanrahan)投入了一个未知的世界，而他本应该和我是同路人的。(在写完这篇文章后，我已在格利高利(Gregory)夫人的帮助下，把"瑞德·汉拉翰"的语言改为普通语言。)我对辛吉先生说："你必须放弃巴黎！即使整天在这儿读拉辛的作品，你也不可能创作出什么东西。在评论法国文学方面，你也不可能超过阿瑟·西蒙(Arthur Symons)。还是去阿兰(Aran)岛吧。去那儿生活，使自己成为那儿的人民中的一员，你可以尽情描绘那儿的生活，因为还没有人赞美过那种生活。"我刚从阿兰岛回来，那些灰濛濛的岛屿仍然时常出现在我的眼前。

辛吉先生去了阿兰岛并且成为了其中一员。他吃的是腌鱼和腌鸡蛋，经常用爱尔兰语和当地人交谈。但是，他也能听到漂亮流利的

英语，因为现在讲爱尔兰语的地区也已开始流行英语了。不过，这儿英语中的俗语和生动的比喻还是来自于爱尔兰语。当辛吉先生开始用爱尔兰语写作时，格利高里夫人早已在翻译海德博士[1]的抒情诗和剧本以及古老的爱尔兰文学作品时用上了爱尔兰语。辛吉先生精心遣词造句，选择那些最能表现他个性的词句。值得一提的是：他选的词句都有一种奇妙的、跳动着的旋律，常常让那些没有亲耳聆听他发音的演员们犯愁。后来他的剧本终于形成了自己的风格。他遣词造句的这种特点是很重要的，因为它恰好适合描绘一种流动的情感、梦幻般的景象和朦朦胧胧的欲望。它使一切源于意愿的东西都变得模糊起来；它使人的想象力远离现实生活，就像一幅宗教图画中的金色背景一样；它增强了每一种情感，不管是来自记忆，还是来自危险的期待。当辛吉先生把他的第一部剧本《峡谷之影》呈交给爱尔兰国家剧社时，演员们都为台词那跳动的节奏大伤脑筋。但是，渐渐地，他们开始相信，剧本里那位忧郁、敏感以致最后精神错乱的女主人公，不可能讲出比剧本

[1] 海德博士：1860～1949年，爱尔兰作家，于1938～1945年任爱尔兰共和国总统。——译者注

中的台词更精彩、更符合她性格的话来了。演员们也意识到了，随着节奏的变化，剧中人物的命运也改变了。也许真正的爱尔兰乡下人说话时并没有那种韵律，但是，可以肯定，如果辛吉先生生下来就是乡下人的话，他一定会像剧中人那样讲话的。由于采用这种奇特的节奏讲话，他的剧中人物显得有点脱离现实，它使他们即使在勃然大怒或满嘴粗话时也显得很天真、很可爱。在一定程度上，它表现了作者对待这个世界的态度，因为当它间接、模糊地造成了人物意愿的冲突时，它帮助作者以明智、清醒、义无反顾的目光来看待他的艺术主题，在这个充满理性的时代保留艺术的完整。不管是描写一个年老乞丐站在路边，哀叹生活的艰辛和丑恶，还是一位阿兰老妈妈悲号溺水而死的儿子，或是年轻少妇嫁给半百老头，他从不刻意修饰、改变任何东西，这些人物就像从我们窗前经过，并嘟哝着奇妙的、令人激动的话语。

没有好的结构，就不可能有好的剧本。但如果没有铿锵有力、具有个人特点的优美语言，就不可能有文学作品，或者说，无论如何不可能有伟大的文学作品。如果可能的话，拉伯雷、莎士比亚和威廉·布莱克，他们完全可以通过各自有鲜明特点的语言而互相认识。他们中有的人

知道如何构思一个故事，但他们所有的人都有丰富、优美的，能引起共鸣、引人发笑的语言。遗憾的是，我们当代这些作家、科学的戏剧家以及从事舞台创作的自然主义作家，都自认为是在向最伟大的作家靠拢，却又抛弃这些伟大作家的语言。他们以一种毫无个人特点的语言写作，这种语言不是来源于个人生活，甚至根本不是来源于生活，而是来自于商业的或是议会的需要，寄宿学校学生或是铁路旅客们的需要。

如果真的存在腐朽的艺术、腐朽的制度，那么，这种腐朽是随着真实世界里每个人的生活开始堕落而出现的，因为艺术描绘的就是现实世界中的生活。语言使文学和生活连在了一起。当文学再也不能创作出更优美、更生动的语言时，当生活中充斥着学者的批评、改革者的目标、科学家的逻辑这些东西，而不是普通人（他们被升华为疯狂的李尔王或泰然自若的堂·吉诃德）的梦想时，文学也就开始腐朽了。我们应该记住：生动、优美的语言的消亡，以几何一般枯燥、死板的短语来代替每个人特有的语言和韵律，这表明不具个人特性的东西将横行霸道。我最近在读一大堆德国剧本，我发现，这些剧本根本不是想表现普通人的喜怒哀乐，而是尽力去表现政治或社会的情感，这些剧本都是

公开的或经掩饰过的宣传工具。要么是宣扬本应受谴责的决斗；要么是写女演员从生活的舞台重返艺术舞台，她的观念与一个旧式落后城镇的冲突；要么是通过描写塔楼的大钟被山林之精灵扔下塔以影射对基督教和异教的敌视。我把这些德国剧作家的作品拿来与他们的那位斯堪的纳维亚半岛上的戏剧大师的作品相比，我发现，这位大师尽管塑造了那么多栩栩如生的人物，但他并没有创作出让我们可以奉为楷模的天才人物，大师自身也不是这样的人。即使是历史上最重要的人物也不得不服从于某种趋势、某项运动，服从于某种无生命的能量或是思维的某一过程。

不管是为了赞扬还是谴责，我们都不应该把一位年轻人才拿来与当今最伟大的人物进行比较。但是，我们可以遵照人才定义，说他们从大家公认的大师手中继承了伟大戏剧的传统，摒弃了那种被科学和矫揉造作的人生强加于我们身上的戏剧运动。

当个人生活不再陶醉于自己的能力之中，当日常生活中的活动不再使我们的身体强壮、健美，当人们不再乐于修饰自己的边幅时，我们就可以肯定，我们是生活在一个匆匆即过的秩序中，所有的创作都不再有往日的活力。假如

荷马今天还活着，经过一番深思熟虑之后，他会再从曾使无数男人倾倒的海伦的美貌中去寻找他的题材，会从使所有女人倾心的奥德赛的智慧和毅力中去寻找题材。他将抵制诱惑，拒绝以有人所说的那种“不可避免”的东西为题材。

辛吉先生的作品和世界优秀剧作——尤其是希腊和印度的——有共同之处。他和创作出福斯塔夫的莎士比亚以及拉辛一样，以语言为乐，全神贯注于平常人的个人生活，追求永恒和崇高，这种永恒和崇高不是来自于书本，而是来自于他坐在茅草屋里听到的古老故事。爱尔兰村民唯一的文学是他们关于爱情主题的歌谣以及关于国王及其后代的故事传说。

每一位作家，即使是最不起眼的作家，只要他属于伟大的传统，他就会梦想一种不可能实现的崇高生活。他越伟大，在美丽或痛苦的梦幻中陷得似乎就越深。有一部分作家——他们当中包括世界上所有最早的诗人——把这种梦幻在作品中直接表达出来；另外一部分作家则巧妙地把梦想和现实结合在一起，让人很难把两者分开；还有一部分作家则通过描写梦幻的对立面来间接抒发他的情怀。辛吉先生在我们面前展现的是丑恶的、变形的或是罪恶的人物，他的这些人物，虽没有什么实际的野心、抱负，

但也是受那种不可实现的生活梦想的驱使。在《峡谷之影》中，我们能感受到他的女主人公是多么热切地梦想能过上有生气、有活力的生活。她是一个难以取悦的女人，生活在一群男人中间：长着一副愠怒面孔的年老丈夫，在山林中发疯的男人，胆小怯懦的小伙子和整天醉醺醺的流浪者。在《圣人之井》中，那两位盲人受美好梦想的影响如此之大，以致于他们选择了失明，而不愿眼睁睁地盯着现实。辛吉先生向我们展示了现实生活，但他也知道艺术是从我们能眼观手量的具体东西中提炼出象征意义的。

正是由于剧中人物对他们梦想的迷恋，使他的剧本产生了一种流动的气势和细腻的情感。在当今许多戏剧作品中，人们可以发现，一个简单肤浅的主题往往在舞台的灯光下得到升华。这也是为什么如今的剧作家并不觉得有必要推敲语言的原因之一。一个学戏剧的普通学生会习惯地认为在高潮处洋溢着激情，这是戏剧所必不可少的。但他在读《圣人之井》时，却无法在任何地方找到这点，而且，如果他去观看这场戏的演出时，他会奇怪，为什么每场戏之间联系得如此松散？为什么整场戏像一个平面上的装饰品？为什么甚至在感情高潮时对话中有如此多的空闲？如果他看了《峡谷之影》，他会

问：为什么这个女人要离开她的家？是因为她不得不这样做？还是因为她自己愿意这样做？为什么剧中不把这些交代清楚？其实，同许多人在重大变故面前的表现一样，她干了许多事，可是自己也并不清楚为什么要这么干。她常常无法理解为什么她的行动都有特定的形式，正如她不能理解为什么她长得高挑或矮小，白皙或黝黑一样。她感受到一种不可理喻的情感，她的行动受到欲望的驱使，这些欲望并不是简单地靠"我钦佩这个男人"或者"我必须走。不管我愿不愿意，我都得走"这些句子来表达的，而是通过充满暗示的词句、声音的韵律以及无法解释的动作来表达出来的。除此之外，她和我们想象中的儿童有许多相似之处。她沉缅于自己也无法理解的梦境中，这梦一直缠绕着她，当她突然醒过来时，她才能模模糊糊记起这梦。

我写这篇文章时，我们正在排练《圣人之井》，正在为它布景，朦胧的山岗和葱郁的树木。尽管剧中人物说的都是我们日常生活中常听到的话语，但我们清楚，我们是在努力表达一般人的眼睛难以看到的东西。

1905 年

《约翰·M·辛吉诗歌及译作集》第一版前言

“寂寞人回到了寂寞地，
天才回到了天国。”
——普罗克洛斯

一

当这本书正在出版时，J·M·辛吉先生去世了。他去世的那天早晨，我们俩共同的一位朋友尽管当时远在乡下，却也感觉到了某个沉重事件的重负，他当时并不知道这沉重事件发生在哪儿，也不知道发生在哪个人身上。但就在同一天早上，我的一个姐姐却说：“我觉得辛吉先生的病会好起来的，因为昨晚我梦见一艘古代的大帆船在暴风雨中行驶，他就在船里。突然，我看见船驶进耀眼的阳光中，我听到船体在沙滩上摩擦的声音。”这种不幸当然是留给活着

的人的，他们不得不继续努力，去发扬光大我们的年轻人的品德。这种不幸已不属于死去的人，他们抛弃了病魔缠身的躯体，只剩下了燃烧的热情，我觉得这是真正的高尚。当我们再次谈到他时，他的思想已失去了风格，因为我们再也听不到他的笑声；当我们提及他的作品时，我们发觉更难以理解了，因为他带走了他的活力，他的喜怒哀乐以及在世上赢得的名声。

二

在前言中，辛吉先生提到，这些诗歌是在近十六、七年内创作的，其实，大部分诗歌是最近才写的，其中有许多是在他最后一次生病期间写的。《墓志铭》和《周年纪念日有感》表明很早的时候他就感到了死亡的逼近，因为这两首诗是很早创作的。但整本书是他在生命离他越来越远时写下的，所以可以看作是他写给人类的告别书。他是个内向、沉默寡言的人，无疑，在他还活着时，他就希望某一天能够在周围的人面前隐藏起他的感受和思想。我问过他去世的那家医院的护士，他是否知道自己快不行了，她说："他可能几个月前就知道了，但他不愿意告诉任何人。"甚至他把自己的诗译成他那种忧郁的方言这一举动也似乎表达了他预感到死神的逼近时的感情。在诗歌的抒情

风格已变得抽象、不具个人情感的今天，他的这本书显然是具有另外一种风格的。

三

在历史的长河中，总有那么一些人，他们说过的几句简单质朴的话不会随着他们躯体的消失而消失。因为他们用自己的生命赋予这些话语以活力和意义。它们使我们感动，正如莎士比亚笔下人物的临终之言，它们被注入活力，给那些快被人们遗忘的事件重新赋予意义，就像在阴暗的战场上传来的战士的呐喊声。通常，几十个字就足够了，像我们常对自己说的"我是战争之神的仆人，我理解缪斯女神掌管的可爱的艺术。"难道斯威夫特用拉丁语为自己的墓碑撰写的墓志铭"他到一个愤慨再也不能撕碎他的心的地方去了"不比他写的小册子，甚至比他那伟大的寓言更流芳百世吗？我觉得这本书里也有那么一些句子，不管是尖锐的、优美的还是忧郁的，都能在历史长河中永远被人记住。这些句子在激情下掩藏着他与无知的抗争。

如果他没有恨过，他就不可能爱过；如果他没有表示过蔑视，他就不可能表示过尊敬，尽管他的恨和蔑视很少使他激动，因为，就我来看，他的整个本性已经升华到了一个梦幻的世界，

在那儿,爱使人欢愉地联想到崇高的生活。

四

直到他未完成的作品《戴瑞德的痛苦》的最后部分,他的情绪才有所改变。大约 12 个月前他就知道他快要死了。除了他的未婚妻外,他没有告诉任何人。他把全部思想倾注在这个剧本上,他希望能在临终前完成它。有时,他会变得很沮丧,说他不可能完成它了。这时他的未婚妻就会在他的病房里为他表演剧本的片断,使他有信心继续写下去。也许真是奇妙的巧合,他在最后一次病倒前就动手写这个剧本,但他笔下的人物这次却感觉到了死亡,而不是过去那种梦想的幻灭。似乎他的心热切地渴望火一般燃烧的喷泉,在剧本中,没有了往常的奇异怪诞,只剩下了美。

五

他是一个孤独的、含蓄的人,从不乞求怜悯,也从不抱怨。他不读新书,不看报纸,只沉醉于名著之中。没有人恨他,因为他把祖国所需要的都给了她。他信念坚定,憧憬着号角响起、末日审判的那一天。

1904 年

埃德蒙德·斯宾塞

一

对于斯宾塞的童年我们所知甚少,只知道他父亲可能是埃德蒙德·斯宾塞家族的一员;这个家族是兰开郡的名门望族。1552年他出生于伦敦,当时阿利奥斯托已去世19年,塔索大约8岁。斯宾塞充满了文艺复兴精神,既热情洋溢又矫揉造作,时而以工匠的眼光,时而又以鉴赏家的眼光来观察世界。因此,他注定要将自己的艺术建立在他们的基础之上,而不是建立在马罗瑞和敏斯特尔所谓的更人道的,更高贵却又缺乏理智的艺术上面。由于阿利奥斯托和塔索的影响,他对别人的艺术作品闭目塞听,就像我们中的许多人从小深受雨果作品影响一样,他总是喜欢旅游,而不期到达终点,爱自然风景甚于爱人类,喜爱理性甚于爱生命本身,喜

欢讲述故事胜过故事本身。1659年他进入剑桥大学朋布洛克学院,此间,他翻译了彼特拉克和都柏雷的寓言诗。虽然,今天年轻人翻译了魏伦和威哈伦的诗,但当时龙沙德和都柏雷都是活跃的诗人。他们将革命的和前所未闻的东西引入一种正在走向精工和理智的诗歌中——使我们的诗歌向着朴素和直觉的方向发展。在剑桥他遇到了《牧羊人月历》中的荷宾诺尔,这是一位戈布利尔·哈维式的人物;其父是萨福林·瓦尔登的一位绳麻商,但他当时是朋布洛克学院一位知名人士,年长斯宾塞6岁。现在认为哈维不好,这很正常,因为他不喜欢韵文而赞同古典的韵律,也因为他抱怨斯宾塞喜欢他的《仙后》胜过《缪斯》并鼓动荷戈柏林"偷走阿波罗的花环"。但在那个十字路口,那么多人乱哄哄地谈论起那么多地方,谁也说不出夜幕降临后自己将睡在哪张床上。最后,米尔顿同样不喜欢韵律。当然,韵脚是引起个人直觉蜕变的次要原因之一,个人直觉已将其颜色加深(只是为了颜色起见),将过剩的形式,装饰性的风景的背景及其对细节的反衬给了现代诗。在一场运动之始,我们都忙于基本原则,唯独发现不了将来要走的路,发现不了这种冲动的分量和尺寸。这种冲动出自于生活本身,因为它总是违背理

性，总是没有正当的理由而是凭信念和德行。哈维让斯宾塞用古典格律去写诗。传下来的一些诗行是用斯宾塞称作“抑扬格三音步”的格律写成的。他的传记作者也认为这些诗写得很差劲。但是，尽管我不能标出它们的格律，我也从中发现了似乎是一种实在的个人情感的魅力。抛开词与音的微妙之处（这是韵脚的诱惑和喜悦），那人说起他对情人的思念，不是为了写诗而写诗，而是为了爱而写诗，谈到的是情感而不是融入互不相干的色彩中，融进“完全的黑暗中”。济慈把他的双眼埋进枕头时，他看见了“泡沫和沸腾”；他在用令人心碎的词语跟她交谈，仿佛在读一封泪痕斑斑的情书：

哀伤的诗，我的哀伤的见证者
快振动你思绪翩翩的翅膀
飞到我的爱人身旁
不管她在何处
不管是在床上辗转反侧
或是闷闷不乐地坐在快乐的人群中
还是漫不经心地弹着她那可爱的钢琴
若在床上，告诉她我泪流不住
若在人群中，告诉她我食不甘味
若在弹琴，告诉她我什么欢笑也听不见

二

24 岁那年，斯宾塞离开学院，在兰开郡亲戚家住了一段时间。他在那里爱上了一位姑娘，在《牧羊人月历》中是这样写她的："罗莎琳德，格兰一位寡妇的女儿"。虽然她是一位牧羊女，但据大学时的一位朋友说，她"是一位淑女，绝非出身于贫贱之家"。她嫁给了《牧羊人月历》中的莫纳尔屈斯，斯宾塞为此痛惜了多年。他的这首诗充满掩饰，因此人们不知道他的痛惜是出自一颗破碎的心，这是他诗中精心安排的复杂的仪式中的一个有用的曲折，还是他想象的神话中一个安排得当的插曲。对于在他之前的任何一位英国诗人或任何一位欧洲诗人来说，个人感情的自然流露是根本不可能的，对人的性格特征作清晰的想象也是十分困难的，还没有其他别人的头脑和眼光能达到他那样的深度。一年以后，他去了伦敦，接受哈维的建议并经他引见开始为雷塞斯特伯爵效劳，在他临泰晤士河的家里住了一段时间。完全有可能就在那里他结识了伯爵的侄子菲利浦·西德尼爵士。当时的菲利浦·西德尼爵士还是个大孩子，可满脑子想的是国家大事。可以想象正是那位了不起的伯爵或菲利浦·西德尼爵士使他的想象在

道德上和实际上发生了转变。人们想象他从那些由于直觉干扰沉思而不相信直觉的哲人和那些对一切不能立即投入使用的东西都不相信的讲求实惠的人那里寻找创造的冲动和方法。这种冲动和方法只能从对诗人的技术性批评中、从艺术生活中某种活动的兴奋中才能学得到。当时马洛和莎士比亚仍在上学,本·约翰逊也只有5岁,无疑西德尼对斯宾塞的生活影响最大,而且他也极力称颂道德热情应高于一切才能。那位了不起的伯爵也给他的想象力留下了深刻的印象,因为他对雷塞斯特伯爵之死的哀悼超出了传统的对一位已故恩主的颂扬。斯宾塞写男人的诗几乎总要比写女人的诗更多地表达个人的悲与喜,也许是因为他谈到男人时就不再是一位那么深思熟虑的诗人。在那一长段优美的文字结尾部分,他悲叹道:那些没有价值的人应替伯爵去死,而且将他们比作狐狸——藏在獾打扫好的洞穴里的肮脏的吃才。那位设想出开尼尔沃斯各个节日的人对他来说的确是位合适的恩主。同样,由于斯宾塞艺术中的高明与不足之处,人们为他不能一直生活在那种精致的生活中,而是陷入了一种只能搅得他痛苦不堪的生活,就像那些善于推理的人处于无法理解的各种事情的纷乱之中而惋惜。1579—1580

年的冬天，他出版了《牧羊人月历》。这本书由12首牧歌组成，每月一首，题献给菲利浦·西德尼爵士的。书中充满了田园生活之美和对于时事的寓言性意象，也展示了几乎贯穿于他所有作品中的美与道德的冲突。该书一出版他即一举成名。作为奖励，他得到了上尉格雷·德·威尔顿勋爵的秘书一职，被派到爱尔兰，几乎在那里度过了他的全部余生。几年之后，他在那里买下了德斯蒙德伯爵的基尔考尔曼城堡，该城堡四周的河流和山峦在他的诗中多有描述。我们爱尔兰的奥伯格河是"毛拉泉，我教她的波浪哭泣"，她发源的伯利沃干群山是"老父亲防波堤"。他从没描绘过爱尔兰风光的真实面目，因为他的思想不时地转向伊丽莎白式的庭院、转向绿树成荫的平原，他独特的、尖锐泼辣的风格就是在那里开始形成的。他也从不设法去理解生活在他周围的人们或者改变他周围一切的具有历史意义的事件。格雷·德·威尔顿几乎是立即被召回部队的，但他带到战船上的既定方针则是斯宾塞一生中所坚持的，在他用散文体写成的《爱尔兰国》一书和长诗《仙后》中占有同样重要的地位。在《仙后》一诗中，格雷勋爵被描写成一位通过士兵和刽子手来杀人的铁腕人物。斯宾塞像一位歇斯底里病患者一样，从一

个不充分的前提中抽出一张用野蛮的逻辑织成的错综复杂的网——除伊丽莎白的权利和法律外再无别的权利和法律，所有反对她的人都是反对上帝，反对文明，反对所有继承下来的智慧和礼节，因此应当被处死。他去过两次英格兰（在《考林·克劳兹重返家园》一书中提到过其中的一次），分别去出版《仙后》的前三部和后三部，并试图在英格兰谋个职位或获得一份年金。他在基尔考尔曼的邻居拉雷的帮助下，他曾得到保证能获得一份年金，但由于格雷勋爵的阻挠，最终未能实现。这位勋爵说："难道就为了一首诗？"从此以后，格雷勋爵在斯宾塞抗议他各种责难的那些诗中就成了"多皱的额头"。他在爱尔兰的最后三四年里娶了附近一位俊美的女人，为她写了许多令人难以忍受的、矫揉造作的十四行诗以及《仙后》第六部中最优美的部分，讲述考林·克劳特对赐人美丽与欢乐的三女神尖叫；他在自己最优美的诗《喜歌》中赞美他的婚姻。他的天才是图画似的，这些幸福的画面比任何个人的骄傲、喜悦和悲伤都更自然。他新获得的幸福十分短暂。正当他在被称作《变化无常》一诗中就要达到米尔顿那样的辉煌成就时，却被"周游四方的护林人"（这是他对爱尔兰军队的称呼）逼迫而死。他只知为那位铁

腕人物效劳,却不知当时的爱尔兰正处在旧的凯尔特秩序与自身也要发生天翻地覆变化的英格兰秩序、中世纪的感情与文艺复兴的工艺的最后争斗之中。斯宾塞来到爱尔兰7年以后,有一艘大商船用当时常用的一种狡猾的手段从洛奇斯维利运走了一批要人。当时15岁的男孩子瑞德·休,也就是后来的特康奈尔和各种小团体的首领,被人怂恿上了那艘商船,为的是去饮一种佳酿,结果成了囚犯。在他们的亲属中找到替身以后,除瑞德·休外,别人都被释放了。那些犯人被匆匆送往都柏林,囚禁在伯明翰塔内,关押了4年,一次他们试图越狱失败,后来休和他的一些同伴逃进了都柏林周围的大山里,一个在那里死于寒冷和物质匮乏。然后他们又从那里逃到乡下自己的老家。瑞德·休与爱尔兰最强有力的领袖之一休·奥奈尔结了盟。休·奥奈尔也毕业于牛津大学,是文艺复兴运动的一员,用卡姆登的话说,他有"一颗深沉含蓄的心,许多人认为他的出生既会给他的国家带来益处也会带来害处"。他们在几年之内打败了英格兰军队,动摇了英格兰的统治。由于这些事件的发生,也许还有有关《爱尔兰国》一书的谣传激怒了爱尔兰人,他们将斯宾塞逐出家门,放火烧掉了他的房子,据说他的一个孩子也

被烧死了。他逃到了英国,3个月后,即于1599年1月死去。本·约翰逊说他"死于饥饿"。

在他生命的最后四五年里,尽管他自己不知道,但他确实看到了伟大的伊丽莎白诗歌运动已经开始。1598年,他生动地描写了缪斯九女神,每一位都为自己所掌管的东西在英格兰的邪恶状况而痛惜。但是,跟威廉·布莱克更为美妙的《是否在伊达山阴凉的山顶上》一样,她们的哀悼应该只是一首摇篮曲。他去世的时候,《罗密欧和朱丽叶》、《理查三世》、《理查二世》以及马洛的剧作都已上演,在庄严的剧院里唱起了小曲和情歌。后来再也没有那么优美的小曲和情歌了。意大利的影响已经强化了从未在上层社会消失过的法国式的乐趣,一种艺术正在英格兰最后形成。这种艺术的美一半在于它不断地使人联想到一种毫不比它本身逊色的生活。

三

斯宾塞在威斯敏斯特教堂下葬时,很多诗人都吟诵了赞美他的诗篇,然后将那些诗稿和写那些诗所用的笔一块儿投进他的墓穴。他们和他一样,对道德的热情像伦敦的浓雾一样集聚,都属于日薄西山的懒惰和感情外露的快乐

的英格兰派。人们受感动时依然会哭泣，依然穿着色彩欢快的衣服，说起话来依然夹杂着许多手势。有时，思想和品格在将要逝去时才得到完美的表达，而快乐的英格兰派正在戏剧、诗歌和喜欢冒险的陌生人中消失。假如那些将诗稿扔进其大师的坟墓里的诗人中如今有谁能再活过来的话，他会在巴黎的年轻人当中从某种程度上找到他所熟悉的生活（虽然不是他所熟悉的艺术的影子），并把它当作自己的祖国。如果他到了英国，只能发现他曾惧怕和痛恨的敌人——清教徒和商人获得了胜利。想到那么多伟大的东西不是一个民族的黎明而是日暮，与他当初的希望大相径庭，他会像妇人一样痛哭。他生活在诺曼底和安格温使法语成为宫庭和商业语言时建立起来的古老的封建国家，我们称之为盎格鲁—法兰西国家的末期。与乔叟同时代的英国诗人依然大量采用法语写诗，甚至英国的工人在作工时也哼着轻快的法语歌曲；每当读起伊利莎白时期的浪漫文学时，都能感觉到这些感情习惯与生活秩序的压力。由于其拉丁式的娱乐，这些感情习惯与生活秩序意识到自己与那个在清教徒的诫律和马普莱勒特的小册子中崛起的新盎格鲁—撒克逊民族绝对不调和。这个民族已将征服者的语言驱逐出去，而

今又要推翻他们美丽而高贵的想象与风度，无拘无束、固执任性，取代了他们帐房先生似的认真、逻辑、羞怯和内向。这个民族很久以前就开始形成了，因为它已产生了威克利夫的信徒们，而且当盎格鲁—法兰西时代的乔叟在威斯敏斯特时，这个民族的诗人朗兰德就在圣保罗大教堂祷告了。莎士比亚喜欢大人物，对国家大事漠不关心，对芸芸众生冷嘲热讽，还有他那封建式的感情，使他成为旧民族的一员。而斯宾塞尽管受到令人不快的认真劲的影响因而使自己的所有才智黯然失色，但也属于这个旧民族。他的《仙后》一诗写于“快乐的英格兰”时期，当班扬在狱中写作时，另一个伟大的英语寓言——近代英格兰已经诞生了。班扬笔下的人物都愿行善事以求将来能进入极乐世界，而绝不是为了能够在这个世界上幸福地生活。他们认为这个世界的美丽只不过是束缚他们的手脚的东西，宗教已否认一个商业将要堕落成抢掠的世界有什么神圣之处。但在斯宾塞活着的时候，这个世界仍然有起着庇护作用的神圣之处。他的信仰，在骄傲而幸福的人看来自然是异教，已为文艺复兴时期的柏拉图主义所强化，似乎对灵魂与肉体同样珍视。他会让人们好好地生活，不仅可以获得永恒的快乐，而且可以在人世

上快乐地生活并写下许多诗歌赞美它。若没有造物主和才能给予者的快乐,人怎么能生活得好呢?在他《美的赞歌》一诗中,他说一个美好的灵魂,除非他骨子里顽固不化,本身就会塑造一个美好的肉体,他甚至认为灵魂不美而肉体美的人从来没有过。他们也许被引入歧途而显得丑陋,但那都是别人的错。在《天国赞歌》中,他塑造了一位神学中鲜为人知的女人,称她为智慧或美丽,将其置于六翼天使和小天使之上,置于上帝的怀抱里;而在《仙后》中,是异教徒维娜斯及其情人阿多尼斯造就了所有生命物并将他们送进尘世,在他们生命终结时又将他们召回阿多尼斯的花园里安歇,在一次生命与下一次之间似乎相隔有 2000 年之久。尽管他只喜欢感官上的美,但他在英语诗中开始了对才智美的崇拜。雪莱将这种崇拜发展得更为精妙,并运用到整个生活中。

斯宾塞曾打算将从亚里士多德那里借来的、已基督教化了的每种优秀品质赋予一位骑士,却不使他们忘却异教徒的出身。那些骑士的首领自己将拥有其他人的所有优秀品质。若是斯宾塞能完成《仙后》再去世,那位首领就是亚瑟王,代表着一种古老的品质——高尚。由于斯宾塞出生于变革时期,他的确具有不少清

教徒的思想。有记载说他将头发剪短，而且有些为自己写过的对爱与美的颂歌而懊悔。但他自己却跟我们说，被礼貌骑士卡利多打倒在地并缚住的多头兽正是清教主义。在他看来，清教主义的狂热、狭隘以及与所有无教养者的运动所共有的强烈的疑心，只是所有美好事物的诽谤者。人们的确怀疑他是否能说服自己相信，没有礼貌，也许是没有点夸耀和口才就没有美德。我认为，他本质上是旧天主教国家的一分子，不过，跟昔德尼一样，想向新主人证明自己是正确的。他写骑士与贵妇，还有由 12 世纪的贵族诗人想象出来的野生动物，也许主要是由仍在讲法语的英国诗人想象出来的；但他用寓言做钉子将这些紧紧地钉在常理上，仅仅钉在实用的美德上。随着十三、十四世纪商人阶层的崛起，寓言也就具有了普遍的重要性。当这个阶层第一次按自己的意愿去塑造一个时代时，旧秩序的最后一首史诗也就自然地将自己的艺术与自己长久遗留下来的不负责任的、快乐的艺术混为一谈了。

四

寓言和程度更高的象征主义是一种天然的语言。一个人神志恍惚时甚至在正常睡眠中就

通过这种语言来与上帝和天使亲密地交谈，可以谈论用别的任何语言都无法谈论的事情。但我认为，他们用这种语言来描述一般词语也能描述的东西时，人们总会感到有点不真实。但丁用寓言来描述幻想出来的东西，第一位写《玫瑰的罗曼史》的诗人尽管精神较为愉快，却假装笔下的冒险故事都是5月某一天的早晨幻想出来的；而满脑子是天国和灵魂的班扬则给他的故事一种幻想出来的陌生和强度：他几乎不相信尘世，因而将我们从所有正常的准则引开，有时甚至使我们相信寓言就是真实的。斯宾塞则与我的看法一样，认为寓言根本不合乎自然规律，因而一再使我们感到它令人失望，并使我们想起眼前美好的、激发人美感的生活，从而打破我们头脑中固有的概念。当他模仿朗兰德或以他认为是教诲的心情写作时最能打破我们头脑中固有的概念；而当他不甚严肃或将类似于宫庭庆祝婚礼或加冕典礼时壮丽的游行展现在我们的面前时，这种作用最微弱。我们不能认为他自己应该满脑子是道德和宗教问题。他应满足于作一个人类的“欢宴之主”，这是爱默森对莎士比亚的称呼。我敢肯定，除了充满自豪与激情的写作以外，他从未得到那片独自可以使寓言成真的想象的天空。他没有什么深刻的道

德与宗教生活，从未写过一行类似但丁的"您的意愿就是我们的和平"或类似于托马斯·阿·坎皮斯的"您神圣的精神已将我从众多的见解中解放出来"的诗，甚至也没写过类似哈姆莱特不喜欢出鞘的短剑的东西。他是通过差点称作自己的罪过的东西而成为诗人的。若不是他感到有必要向他的某位持重的朋友或者说甚至是那位"多皱的额头"证明自己的艺术是正确的话，他也许会一生都在写牧羊女与牧羊人的爱情故事，这些人中间也许会存在着鸽房里的道德观。人们相信他的道德是官方的，而且不受个人情感影响。也许对这点的一知半解导致了一代又一代人认为他是第一位桂冠诗人，是诗人中第一个拿薪俸的道德家。他那一系列该罚入地狱的重罪和他的房子(其上楣就是他的美德的专横的映像)都是无意识的、虚伪的东西，是对"多皱的额头"不愉快的服从，因为他总是只想着那些因想起或希望得到长久的拥抱而浑身颤抖的恋人们。当他们不在一起时，他的确会对其偶像大加渲染，就像宫廷里恋爱中的贵妇在她们的城堡里所做的一样。当这些东西是在对壮丽的渴求中而非为了教诲而想象出来时，是十分美丽的；但它们总是挂在通往恋人幽会处的走廊里或洞房墙上的挂毯上。他缺乏激情，因为

充满激情的人时时在想着他们的恋人，恋人的一举一动，肉体和精神上任何小小的魅力总在脑海里浮现，使之充满了大胆的、微妙的欲望。他善于写愉快的感官上的美，描写菲德里亚和阿克莱西亚诸岛时，诗句变得最优美。这似乎激怒了那位"多皱的额头"，但却使济慈写出了《感激中的淑女》一诗和"孤寂的仙乡里危险的海"这一诗句，还使威廉·莫里斯写出了《奇异群岛之水》一诗。

五

那些生活在一个混乱的世界里的戏剧家们受到许多人的指责甚至迫害，却随着想象自由驰骋。他们的想象受美与同情驱使，来去无定，带着某种永恒性。他们的主题总是灵魂，反复无常、自我醒悟、自我激励、自我安慰的灵魂。他们赞美自己英勇的、充满激情的意志沿着自己的道路走向永恒和看不见的事物。而斯宾塞则不同，除了处在使他成为一名伟大诗人的平静的田园风光和娇柔可爱的海岛风光中，他总是立足于现实，要么就离现实远远的。和昔德尼一样，他说服自己相信人们爱读维吉尔的诗是因为伊尼斯的美德，他所写的一首优美的诗，将不可胜数的、无可挑剔的伊尼德们呈现在市

民的想象之中,但很快就会失去其巨大的影响力。他也曾学着将只希望自己富足的国家置于教会的位置,而且发现有可能为得体的情感所打动,仅仅因为这种情感是得体的,但也有可能毫不自轻自贱地想出其他好主意。他之所以热爱女王,只有很小一部分因为她是诗人的庇护者,而且是将要逝去的盎格鲁—法兰西民族的象征,但主要还是因为她是那个已占据他的道德心的国家的象征。当时她已 60 多岁,相貌丑陋,历史学家们都说她很自私,但在他的诗歌中,她却是一位“美丽的辛西娅”、“一顶百合花冠”、“天国的象征”、“没有凡人的缺点”,而且有着“天使般的娇容”,脸色红润,犹如“红玫瑰与白玫瑰融合在一起”;太阳神阿波罗探出他那金色的脑袋“只为要看她一眼,却因相形见绌而羞红了脸”;她是“第四位美神”、“仁爱的女王”、“一个圣徒”,而且“胜过所有其他女性”。在他赞美自己的情人时,却忘了伊丽莎白更美丽。在《黛芬奈达》中有一位老人,尽管他的一位美丽女儿的死已使他接近死神的大门,他仍记得他的女儿“似乎有着天使般的容颜”,但只是伊丽莎白那朵玫瑰旁边的一朵报春花。斯宾塞学会了把国家不仅看作是美德的奖赏者,也是正确与错误的制造者,当它接纳他时他就开始了

爱与恨。我们对自己发现的思想缺乏自信，而且有点秘而不宣，但对与众人共同拥有的现代思想则很有信心，而且将之凌驾于一切之上。今天，舍此我们几乎别无其他。我们看报纸看到它的呼吁尤其是愤怒的呼吁时，就不会认真地去思考，因为我们听到了行进的脚步声。斯宾塞写到爱尔兰时，是作为一名官员来写的，出于被国家纠正过的思想感情。许多英国人只看见被要求看见的东西，而他是其中的第一位。若是他仅以一位诗人的身份去爱尔兰，那他会在爱尔兰诗人中发现甚至比他的菲德里亚和阿克莱西亚诸岛更精彩的想象。他会在云游四方的说书人那里找到他自己力不能及的丰富的、持久不变的描绘，因为它属于渊博的知识所带来的悠闲自在，不过当然属于整个尚未消失的仙乡，而他描写这个仙乡的诗往往只是一个混乱的意象而已。他会发现人们在用快速的想象来描述许多他用令人伤神的理智来描述的东西。那种富有想象力的理智很快就会产生出持久的想象。他会在自己家门口遇到说书人。在这些人中，希腊艺术的完美就像他们持久的描述能力一样不为人知。但他们能想象出来的或回忆起来的美好的事物和奇异的、哀婉动人的呐喊，使他们成为荷马的传人。福楼拜曾在什

么地方说过:“在雨果和拉伯雷的作品中,我都可以找出可以改进的、写得差劲的东西,但他们所具有的讽刺力量却是自觉的艺术所无法企及的!”不是所有的历史都先使自己具有发言权然后摧毁古老而野性的力量吗?只有那种自觉艺术的出现例外。斯宾塞是第一位深深自责的诗人,第一位爱上国家的诗人。他看到的只是混乱,那么多张已经讲完所有有关诗人的传说的嘴巴依然没有停下来。在他的周围都是牧羊人和牧羊女,依然过着使西奥克立特斯和维吉尔将牧羊人与诗人混为一谈的生活;但是,尽管他梦想着维吉尔笔下的牧羊人,却写了一本书建议驱走山坡上放牧着的羊群和所有“云游四方的护林人”。他在《爱尔兰风光》一诗中的确赞美了牧羊人放牧之处山林的秀美,其中的语言非常生动精妙,有时我想甚至比伟大的剧作家所用的语言都更充满青春的活力。他认为“它无疑依然是天下一个十分美丽而甜美的国家”,若没有那些鼓动者,那些“云游四方的护林人”,一切都会繁荣昌盛。他要用一种快速有效的方法将他们逐出爱尔兰。那就是,派 4 支优秀的卫戍部队,在获取敌人情报和机密时,像打网球一样对他们穷追猛打,使之找不到藏身之地,飞出火海又跌入深渊,不久即穷于奔命,一蹶不

振。

他可能从自己的认识出发来称赞这种快速有效的方法,并向女王保证这个国家的人民很快就会“自我毁灭并互相毁灭。我从近来的蒙斯特战争中看到的证据充分说明了这一点;这曾是一个十分富足的国家,五谷丰登,牛羊成群,人们还以为它会长久地富裕下去,没想到只一年半的时间它就被弄得如此破碎零乱,任何铁石心肠的人都会为此悲叹。他们从树林的各个角落里爬着出来,因为他们的双腿已撑不起他们的身躯;他们看上去像死人的幽灵一样,说起话来就像从坟墓里传出的鬼叫声;他们确实吃了同类的尸体,如果能找到同类的尸体就喜不自胜,以至于所有的尸体被一个接一个地从坟墓里挖了出来;如果他们发现了一片水田芥或白花酢浆草,就会像赴宴一样群集而餐之,但这也只能是暂时的,他们不可能长久地待在那里;如此下去,很快就会把一切几乎都吃光了,一个人口稠密、物产丰富的国家突然间变得人兽不见。然而,在这场战争中,人们不是死于刀剑而是死于饥馑。”

六

几年之后,4 位大师准备写出那段历史,不

偏不倚地记下爱尔兰人和英国人的善与恶。尽管他们曾看到自己的朋友和亲属遭到残害，但会写出这个人投毒，那个人行善，写出名门望族的败落，除了对所有生命的同情心之外几乎毫不流露出别的感情。对他们来说，朋友和敌人同是这个世界的一部分。他们的确记得那些盎格鲁—法兰西侵略者们。他们来征服只是为了要显示一下自己力量的强大，征服之后爱尔兰就成了他们生活的一部分，在他们厌倦了自己的伊如尔特和圭尼维亚时，就唱起爱尔兰歌曲。但我想饥馑和灭绝并没使他们认识到他们之中还有新的侵略者，为了一个相异的国家，一个相异的宗教而战斗。这些想法对他们来说是难以理解的，因为他们属于旧时那种单个的、诗一般的生活，他们的语言甚至不可能用来进行抽象的思考。他们也许理解西班牙人为了宗教而施行迫害，但我怀疑在爱尔兰是否有谁理解盎格鲁—撒克逊人正要为了他们认为是立国之本的观念而施行迫害。我怀疑在那位伟大的民众领袖出现并将旧时的贵族王朝变为“穷苦、孤单者的王朝，变成受诅咒的克伦威尔王朝”之前在爱尔兰是否有谁确定无疑地看到这一点。他，又一位民众领袖出现了，与那些推翻了教会和宫廷的奢华、转向他时却满脸是长期受奴役留下

的悲伤和驯服的民众一起出现了。旧时那种单个的、诗一般的生活似乎要永远延续下去。我们知道,他研读过斯宾塞的书,而且赞同它的观点,毫无疑问,他在其中发现了自己的才智。斯宾塞是旧民族的代表人物,举起了一面镜子,映出后来的代表人物,尽管他们只是下层民众的代表。波希米亚的戏剧诗人更有智慧,因为影响他们的国家是海伦和狄多曾经感到悲伤的地方,因此他们的镜子映出的全是美好的英雄形象。他们徘徊在苍白的感情所喜爱的地方,人们认为他们很幸福,思想很少为行军中嗓音嘶哑的国家雇佣军所烦扰。他们知道那些满身征尘的军人身强力壮,由俸禄优厚、出类拔萃的将军率领,能用优美的散文记下得力的调遣;而且,他们还能听到大地母亲在田间歌唱:

不要哭泣,我顽皮的孩子
在我膝上微笑吧
待到暮年
你将有足够的悲伤

七

人们有时既读不懂米尔顿的作品,也读不懂斯宾塞的作品;有时只记得他们的肉体已部分化作石头;但也有时只记得那些造就了二流

诗人尤其是早期更具想象力的时代的诗人的感情习惯。人们记得他们喜爱平静的乡村，因为那里的人们可以忙于劳作，或在劳作之余聚在一起，做些手艺活或哼哼曲子。人们记得他们依然喜爱树林，并非因为他们孤独或在沉思，而是因为它们是有用之材。他们赞美“做建材用的橡树”、“做桶板的好料松树”、“葬礼用的好料柏树”、“做箭杆用的桦树”、“果实累累的橄榄树”等。在他生活的时代里，不愉快的劳动者尚未使人类商业活动成为亵渎神灵的行为。他使人们想起维吉尔和乔叟对树木的赞美，想起旧时爱尔兰诗人赞美树木的甜美的歌声。

那天，我放下正在读着的《仙后》，踱到另一间屋子里，那是一位朋友的屋子。我突然间来到了古诗与今诗并肩而立的地方——克劳德的版画《水车》挂在特纳的版画《朱庇特神庙》下面。上面那些跳着舞的村民，那些放牛娃，在一天的劳作之后正在休息；还有那推动水车的静静的水流，都使人想起有着喜悦的拉丁心境的“快乐的英格兰”。在那个时代，各地的人都能在相伴之中、在每日的劳动之中发现诗与想象。那些缓缓走向神秘的树林中那大理石框子的庄严的女神属于雪莱的想象，属于对荒野的信仰——当今诗歌唯一可能的信仰。当然，考林·克

劳特这位爱交友的牧羊人,还有卡利多这位气质高雅的骑兵都一去不复返了,阿拉斯特则从一条孤独的河流徘徊到另一条,只从那颗斯宾塞曾想象为完美事物的源泉的恒星中找到些快乐。这种新的美,由于损失了那么多东西,确实达到了一个新的高度,一种旧时的美所没有的某种宗教般的兴奋。也许是那些女神像一排排星星一样庄严地前行,对人类灵魂具有某种旧时诗人笔下善良的妇女所不具有的意义,尽管她们胸部丰满,眼中流露出快乐的庄严神情。在任何时候,荒野不都是一个有着预言能力的地方吗?

善 与 恶



魔　　法

一

我深信魔法的实验和哲理，我们都同意叫它魔法；深信神灵们的召唤，我应该这样称呼，虽然我不知道这些神灵是什么；深信创造奇妙幻象的威力及当眼睑合上时思想深处真理的显象；还深信三项论断，照我想来，它们是从古代流传至今，已成为几乎所有魔法实验的基础，这些论断是——

（1）我们思想的疆界永远在漂移，而且很多人的思想都流入别人的思想中去，并创造或显现单一的思想，单一的能量。

（2）我们记忆的疆界也在永远漂移，而且我们的记忆就是“大记忆”——大自然的记忆的一个部分。

（3）这一“大思想”和“大记忆”能够用符号

唤起。

我常想把这一信念用到自身的魔法中，如果我能够的话，因为我已开始了观察和想象男人和女人、房屋、手工艺品和几乎所有的视象和声响，其中所隐含的某一罪恶、某一丑陋现象。它们在一定的记忆中正在慢慢消逝，但有人却能让全世界都知道其存在。

二

大约 10 或 12 年以前，我曾和一个人因为有力的理由争吵过一阵。这是一个很孤单的人，他把整整一生都献给了别人不齿的研究。他请我和一个熟人（他现在已死）为一项魔法作证。他的住处离伦敦有一段路，在路上，我的熟人告诉我说他并不相信魔法，但是巴尔维·李顿的一部长篇小说激起了他如此大的想象力，结果他打算把他大部分时间和全部的思索都献给魔法。他渴望相信它，并已对占卜、占星术、手相术及隐秘的象征主义进行了研究（虽然并不精通），但他仍怀疑灵魂是否存在于肉体之外。他充满疑惑地等待着魔法的施行。他只不过期望一丝罗曼蒂克的情调，如同舞台上的幻影，尽可能占据大脑一个小时左右。先知和他美貌的妻子在一幢小房子里接待了我们，房子在某个

花园或公园的旁边，它归属一个有怪癖的富人，其珍品由他管理和拂尘，他在一间长室中表演他的召魂术。室内一端的地板升高了，作为讲坛，却装饰得朴素无华。我同我的熟人坐在长室中间，先知坐在讲坛上，他妻子坐于我们俩和他中间。他手执一根木制权杖，转向一块上面有许多彩色方块的书板，每个方块上都有个数字，书板立在他身旁的一把椅子上，他重复着一组词。几乎是同时，我的想象力开始工作并给我带来生动的形象，虽然并不十分的活灵活现而成为视像，但是它们自己能动，有生命，而我却对之无能为力。我记得看见了一些白色的人影，并且奇怪他们戴着主教冠的头是不是由权杖上戴主教冠的头联想起的。然后，突然间，我熟人的形象出现在他们中间。我说出我所看见的之后，就听先知用低沉的嗓音叫道："涂掉他，"他说着时我熟人的形象就消逝了。先知或者他的妻子看见一个人穿着一身黑、头戴一顶奇异的方形帽站在那些白色人物中间。这是我的熟人，女先知说，因为他有一段过去的生活，这段生活塑造了目前的他，现在这段生活将展现在我们面前。我也好像看见那人有种异常的生动感。这一故事迅速地展现在女先知的眼前，但有时我在听到她的描述之前就已看见了

她所描述的内容。她认为黑衣人也许是16世纪的一位佛兰芒人，而我可以看见他穿过狭窄的街道，一直来到一扇狭窄的、上面有个生锈的铁器的门前并走了进去。我希望发现我们中间的幻象能达到什么程度，便屏住呼吸，这时我见到了躺在门内桌上的一具死尸。女先知描述他走入一间长厅并走上布道的讲坛，开始讲话。她说："他是一位牧师，我能听到他的话语，听起来像低地荷兰语。"接着沉寂了一会儿，又说："不对，我错了。我能看见听众；他是位医生正对学生们讲课。"我说："你看见门边有什么吗？"她道："是的，我看见一具要解剖的尸体。"然后我们看见他又走出来进入狭窄的街道。我听着女先知诉说的故事，有时仅仅听到她的声音，但有时却看见了我自己。我的熟人什么也没看见；我想肯定是存心不让他看，这是他自己的生活，所以无论如何他也看不见，因而他的想象中就没有自己的意愿。现在黑衣人走入一幢房子，有个屋角面向大道，他步上几层台阶来到一个房间，一个驼背的女人给了他一把钥匙；然后他沿着一条长廊，走下几层台阶来到一间里面尽是曲颈瓶和各种奇异容器的大地窖，在这里，他仿佛要呆上很长一段时间似的，有人看见他在吃面包，那是从一个架子上取下的。先知和

女先知开始叙说这人的性格和习惯,并断定,从一个可视的印象看,他的思维陷入了自然主义,但他的想象又被过去的魔法所创造的奇闻异事所激发,故此他正寻求用自然的手段来把它们复制下来。现在他们中的一人看见他走到一只放在文火上的容器旁,他从容器中拿出一件裹在无数布匹中的东西,他揭开了一部分,从长度看它像一个人的外形,由一个不会模仿的人做成。先知说这位黑衣人正想用化学方法制作肌肉,尽管他未能取得成功,但他的行动招徕了许多恶魔云集于他身旁;这个形象的部分开始说话了。他发现它动了动,但它仍躺在桌上。刹那间我听到一声极微的尖叫声,但我没出声,我盯着那死尸。过了好一会儿,女先知说:“我听到极微的尖叫声。”过了一会儿先知也听到了,但他说:“不是尖叫;他正把曲颈瓶中的红色液体倒入这块衣物的裂口中;裂口在尸身的嘴上而液体的汩汩声相当奇怪。”几星期倏忽间过去,有人看见这人仍忙碌在他的地窖中。接着又是几个星期过去了,现在我们看到他躺在楼上的一间屋内,病倒了,一个戴圆锥形帽子的男人站立在他身边。我们也能看见尸身在地窖中,但现在它能无力地在地板上移动。我看见更衰弱的尸身的形象不停地从它爬动之处赶往

在床上的那人，我问先知它们是什么。他说："他们是他恐惧的形象。"现在戴圆锥帽的人开始讲话了，但谁听到他说，我不记得了。他让病人起了床，满面惧色地倚着他往前走，直到来到地窖里。在那里，戴圆锥帽的人在尸身上画了一些符号，尸身就平躺着似乎睡着了，然后他拿起一把小刀放在另一位的手中，他说道："我已经从中得到了魔法的生命，但你必须从中得到你给予的生命。"有人看见病人弯下腰切断了尸身的头，然后就倒下了，仿佛他给了自己致命的一刀，因为他为它倾注了他自己的生命。接着那个尸身开始转动，并且心脏也随之跳动起来，而他却又躺在楼上的房间里了。他好像躺了很长时间，而戴圆锥帽的人一直在身旁观察着，接着，我记不清是怎么回事，先知发现了虽然他会部分康复，但他永远也不会全好，事情就这么传遍了小城并损害了先知的名声。他的学生们都离开了他，人们都躲避着他。他受到诅咒，因为他是位魔法师。

故事结束了，我看着我的熟人。他面色苍白，充满畏惧。他的话我几乎都能记住："在梦中我看见自己一生都在像那样用那种方法创造一个人。当我还是一个小孩时我就总是在思考着把尸体变活的技巧。"现在他说："也许我这一

生的坏身体就根源于那种试验。"我问他是否读过《弗兰肯斯坦》,他回答说读过。他是我们中唯一读过那本书的人。

三

接着我请求显现我的一些过去生活,在满是小方块的书板前新的召唤开始了。我记不太清楚谁看见这项或那项细节,因为现在我对别的都无兴趣,只注意视像本身。我明白了这个方法。我知道了这个视像可能同几个人的都部分地相同。

一个身穿锁子甲的人走过了一扇城堡的大门,女先知惊奇地发现城堡里房屋的荒凉和杂乱,毫无她所期望的富丽堂皇的气派。这人来到一间大厅并走到厅外的一个礼拜堂,这里正举行一个仪式。六个女孩身着白服,她们从祭坛上拿下一些黄色的物体——我认为是金子,因为尽管像对待我的熟人一样,不要我看,但我还是禁不住要看。有人认为那是黄花,我认为女孩们(尽管我记不真切了)把它放在了那人的两手中。他出去了一会儿,就在他经过大厅时,我们中的一位,我忘了是谁,注意到他经过了两座墓碑。接着视像中断了,但他现在按着僧侣的习惯站在村中士兵中间,从羊皮纸上读着什

么。他在叫他周围的村民们,现在他和他们手挽手乘上船远航了。视像又中断了,突然我们看见他们来到所谓的圣地。他们在棕榈树间开始了一种神圣的劳动。他们中的普通人清闲地站着,但绅士们却以一种礼仪的形式抬着巨石,抬自一定的方向,我想是从重要的地方。先知说他们一定是在建石屋。他的思想,同这些隐蔽事物的许多研究者的思想一样,总是在石建筑上转并在奇怪的地方寻找它。

我们中断了视像,要用晚餐了,是用某种话语的形式中断的,但我忘了。晚餐用完后,女先知惊叫道:我们吃饭时,他们仍在建,他们没有建起石屋却建起了巨大的石头十字。现在他们却走了,但是那位身穿锁子甲的人和两位以前未见过的僧侣却留在那里。他靠十字站着,他的两只脚落在稍高于地面的两块石上,他的手臂伸展着。他仿佛在那儿站了一整天,但夜幕降临时他来到一间小屋,旁边还有两间。我认为它们就像我在阿兰岛上所见的小屋一样。无数个日日夜夜过去了,每天整个白昼他都站在十字上。除了他和两位僧侣外我再未见过别人。一年又一年过去了,视像跳动着就像树叶在我们眼前飘动,他老态龙钟,满头银丝,我们看见那两位僧侣同样衰老,在十字上抓着他。

我问先知为何那人站在那里，他还没有来得及答话，我就看见有两个人，一男一女，像从梦中升起，来到十字上那人的眼前。先知也看见了他们俩，并说他们中有一人抬起了胳臂，他们没有手。我想到了那位身穿锁子甲的人在走出小礼拜堂走入大厅所经过的两块墓碑，就问先知那位骑士是不是正承受赎罪的苦行，他说可能是这样，但他不知道，这时视像完成了它的周期，消逝了。

就我所看见的，这没有别的个人意义，但它当然很奇异而且美妙，虽然似乎只有我一个人看到了它的美丽。如果它仅是个故事，是谁创作了这个故事？我没有，女先知也没有，先知没有也不可能。它出现在3个人的脑海中，因为我记不得我的熟人也曾参与其中，它的出现一点不乱，没有雕琢的痕迹，只除了努力保持思想的清醒，它出现得迅速到任何一枝笔都无法将它描写下来。它可能如同布莱克说他的一首诗一样，作者是在来世。在后来的岁月中我要看到、听到许多这样的视像，尽管我不信，尽管有一两次半信半疑它们是过去的生活，是以普通的含义理解生活这个词的，我很想知道它们是否几乎总是同这一生活的关键情绪的雕塑性事件有着某种十分明确的关系。它们在大多数情

况下可能是，虽然我所描写的视像可能例外，只是这些情绪和事件的象征性历史，或者就是制造出这些情绪和事件的冲动的象征性影子，或是提问者前世传出的信息。

那时这两个视像对我来说并无更大意义，如果我能记住那时的感受，只不过证明了想象的至高无上，证明了许多头脑能变成一个头脑的威力。这许多头脑通过说出来的言语和未说出的思想相互压服，直到它们成为单一的、强烈的、毫不犹豫的能量。我想，一个头脑无疑是主人，但是所有的头脑在创造或显现一刹那我所应称为超自然艺术家时，都起到了一点作用。

四

数年后我在巴黎跟朋友住在一起。一天早餐前我出门去买报纸，注意到女仆在布置早餐桌。这姑娘是几年前从乡下来的。我走过她身边时，对自己讲了一个又长又蠢的、只能对自己讲的故事。如果未曾发生的事发生了，我想我的胳膊肯定会受伤。我看到自己的胳膊用带子吊在脖子上，出现在一些幼稚的冒险活动中。我拿着报纸回来时在门口遇到了男女主人。他们一见我就大喊大叫："啊，女仆刚刚告诉我们你的胳膊吊在脖子上。我们以为昨夜一定出了

什么事，你可能被什么轧了——"或一些诸如此类的话。我昨天是在巴黎的另一端用的餐，而且是大家都上床后才进来的。我把自己的想象过强地投射给仆人，她看见了，可能还不只是思想的眼睛看见了。

大约同一段时间的一天下午，我正热切地思念着一位同学。此前我收到他一封信并犹豫过是否写信给他。几天后我收到了一封寄自距那位同学几百英里外的信。在我热切思念他的那天下午，我突然出现在一家旅馆里的一群人当中，似乎跟真人一样实实在在。只有我的同学看见了我，让我等别人走了再来，然后我就消失了，半夜又来了并给了他那封信。我自己对两个鬼魂都一无所知。

我还可以讲述更奇怪的意象、法术和想象。这些都是由朋友或我自己从同样远的地方有意无意发出的，不是大脑中较大的能量很少迸发，就是其深层发生了松动。这些能量只在太个人性的或太神圣而不宜公开的事情中迸发，或者说它们似乎属于神秘的事物，我也不知道为什么。我曾很认真、很详细地写到过这些迸发，这些深层的松动，但我不愿将其公开。总之，一个人更能够为保护相信它们的人而不是为了说服不相信它们的人来作证。正如布莱克所言，尽

其所能去忍受怀疑、误信和讥讽。我将引用约瑟夫·格兰威尔对学者吉普赛的描述来表明过去的时光已像我一样相信了它们的存在，对此我感到满足。约瑟夫·格兰威尔已经死了，他不会再在乎怀疑、误信和讥讽。

学者吉普赛也已经死了，除非确实有十分精明的魔法师们才能活到愿意死的时候再死。他正在某处漫游，即使人们不能看见他，如阿诺德所想象的，"在伯克郡的沼泽地某个孤独的啤酒房中，在那温暖炉边的长凳上"，或者"在白布罗·希思跨越泰晤士河"，或者"在冰凉的溪流中拖拽着手指，"或者将"许多花朵——白头翁脆弱的叶片和上面还沾着夏夜的露水的黑兔铃"，送给"来自远村，围着弗菲尔德榆木在五月起舞的"姑娘们，或"坐在被杂草覆盖着的河岸边"，"带着一种自由向前的冲动"消遣时光。这是约瑟夫·格兰威尔的故事——

"最近牛津大学有个小伙子，很有潜力，人很灵活，也盼望得到优待的鼓励，因为贫困被迫抛弃学业，来到生动的大世界中。现在他的需要与日俱增，希望朋友能帮他解脱，最后他不得已加入到一伙游荡的吉普赛人中，他偶尔和他们见面，一起做生意以维持生活……在他成为做生意的熟练老手后，有次他撞见了两位学者，

他们以前都是他的熟人。这两位学者迅速地在吉普赛人中辨别出这两位老朋友，也觉察到他们发现他处在这种环境中时的惊愕。但是他向他们示意不要在那群伙伴面前认他，然后悄悄地拉过他们中的一人，要他和他的朋友一起到一家并不远的酒馆，他说他一定去那儿和他们会面。他们遵言前往，他随后就到。他们行见面礼之后，朋友们就询问他为何要过如此动荡的生活，又如何会陷入这样一个乞丐似的团体。他列出一系列迫使他不得已过上这种生活的原因后，他告诉他们，和他在一起的这些人并非他们以为的骗子，事实是他们中的许多人有着传统的学识并能利用想象力创造出奇迹，而他自己已学会他们的大部分技巧并加以改进，这点连他们自己都无法企及。为了表明他所说的真实性，他说他想换到另一间房子去，而让他俩单独在一起谈话；他一回来就告诉他们他们所谈的内容；他按章行事，告诉他们当他不在时他们之间所经过的详细情况。学者们吃惊于如此意外的发现，诚恳地请求他解开这个谜。为使他们满意，他告诉他们他所做的就是运用想象力，他的幻想引导着他们的思路；他自己口授了在他离他们而去时他们一起进行的谈话；有可靠的方法把想象力提高到这一高度以控制别人的

想象，但当介绍全部秘密之时，有些部分他仍然不知究竟，他打算离开这一团体，并告诉整个世界他所学到的知识。”

如果所有如此描写事件的人们都没有做过梦，我们应该重写我们的历史，因为所有人，当然所有有想象力的人，都可能在施展魔力、魅力和幻象；而且所有人，特别是那些没有强有力的利己生活的平静的人，可能在继续受他们的威力左右。我们的大多数的复杂的思想、复杂的目的、精确的情感，如我所想，经常并不真正是属于我们的，而是突然而现的，可以说是从地而起或从天而降。历史学家应该记得天使和恶魔以及国王和士兵，阴谋家和思想家。如果天使或恶魔，确实如有些老作家相信的那样，预先将自己裹入一固定形式溜进某人的想象中，那该怎么办？即便如布莱克相信的那样，“如果上帝只行动或存身于活着的人”那又何妨？我们无论如何必须承认看不见的人，遥远的徜徉着的影响，可能从荒野隐士那漂来的身形会在会议室、书房和战场沉思、冥想。我们从不应该肯定不是某个在葡萄压汁机上踩踏的妇女引起了男人们脑中微妙的变化，引起了思想和想象的有力活动，关于这点许多德国人都有记述；或者某种情感——正为此许多国家诉诸战争——不是

先产生于某个牧童的大脑，在消逝前的瞬间照亮他的眼睛。

五、

我们不能怀疑未教化的人们会更公开地、更明显地接受这些影响，而且他们完全可能比我们接收得更快和完整，因为我们在城市中的生活，堵塞或扼杀了那种消极沉思的生活，我们的教育增大了分离的自我运转的思想，它们使得我们的心灵更加迟钝。我们的心灵曾经在天国的风中裸露无遗，而现在却被层层裹上，并学会建起一幢房子，在炉床里点上火，再关上大小门窗。风能够拉我们更接近火苗，甚至能够掀起地毯，并在门下呼啸，但他们以前在平原上却能比这更显得厉害。郎先生在他的《宗教的形成》中引用到：某个学者争论说原始人对遥远地方的记忆和他的思想中一定有诸多的幻象，因为他的脑海中没有什么东西能把他的注意力从幻象上引开——这一解释在我看来并不完备——而郎先生继续引用某些旅行者的话以证实未开化的人们总是生活在幻想的边缘。一位拉普兰人希望成为一名基督徒，并认为幻觉只是未开化的。他对一位旅行者坦白，他知道许多遥远事件的发生，他毫不犹豫地读出旅行者的

思想,“他不知道怎样用自己的眼睛,因为事情无论近远都在眼前。”我自己就能在高尔韦的一个区内找到一位,他没有见过我所只能这样称呼的鬼神,他已是老朽之人。“现在没人在修草坪,但时不时地却看见他们在修”,另一个区的一个人说。

如果我能无意地向在大城市里住过几年的我们同时代的人投射一个幻象,一个魔咒,没有理由怀疑人们能够有意地向古时更敏感的人投射强百倍的魔咒和幻象,或者在古老的生活秩序仍未扰乱的地方人们仍可以这样行事。为什么吉普赛学者不该向他的朋友们念动咒语呢?为什么圣·帕特里克,或这个故事首次讲述时的主人公不应该在经过敌人面前时,他和所有他的牧师们变成一群鹿呢?为什么像他一样的有法术之人在《莫特·德·阿瑟》中不应该把马队变成一摊灰石头?为什么罗马的士兵们——虽然他们来自停止对这些事情敏感的一个文明国家——不该在莫纳的男巫们面前仍然颤抖了一会儿?为什么耶稣会神父,或圣·杰曼伯爵,或故事首次传说时不管哪位主人公,不该好像真正地坐在一辆马车里同时从十二个大门中离开城市的?为什么摩西和法老的术士们不该如同许多原始人类的医生们将一段段的旧绳子变得看起来像贪

婪的蛇一样去变他们的随从呢？为什么中世纪的术士不该使夏天和它所有的花丛像迸发在仲冬似的？

当他们触及这些事时，我们不可以在将来某时重写我们的历史吗？

今天富有想象的作家很可能以前喜欢更直接地影响他人的想象。替代用纸笔练习技法的可能是他们整小时整小时地坐着，想象自己成为树林中的鸟类，石头和野兽，直到形象如此逼真，以致于过路人也成了做梦人想象的一部分，并按照他的意愿哭着或笑着或跑开去。难道诗和音乐不是产生于术士们为了帮助他们的想象用咒语去迷惑、引诱和凝固他们自己和往来人的思想而发出的声音吗？看起来很像是这样。这些话，作为音乐和诗的所有赞扬的一个简洁部分，仍然对我们呼喊着它们的渊源。就当音乐家或诗人想要用咒语迷惑别人的思想时，他也迷惑、引诱和凝固着自己的思想，术士们也如此创造或显现，为自己也为别人，超自然的艺术家或精灵和出自许多大脑的瞬间即逝的思想，我看过他们的作法，或以为在郊外房子里看见过。他也似乎看守着那些能多留瞬间的思想、家庭的守护神和部落的守护神的大门，或者当他有着无穷的心灵的威力时，看守着全世界的

守护神的大门。我们的历史现在谈论着意见和发现,但在古代,我想当人们的眼睛盯到了这些大门后,历史就谈到命令和昭示。他们仔细而耐心地凝望着西奈和他的响雷,正如我们注视着国会和实验室。我们总是赞扬那些个人生活达到完美境界的人们,而他们却总称赞一种思想,即其所有完美的根基。

六

我曾见过一位爱尔兰妇人,刚从修女学校出来,她被投入无限恍惚的状态,但并没有用催眠者所知道的方法。醒后,她想到夏娃的苹果是那种在水果贩子那儿你就能买到的苹果,但在她恍惚时,她看到生命之树上总是叹息的灵魂在树枝里而非树液中移动,树叶间聚集着空中所有的禽类,而最高的树干上一只白鸟戴着顶皇冠。回家后我从书架上取下《隐蔽的神秘》的译本(一本旧犹太书),翻到这一段,我认为以前不曾读过:"这棵,……是关于善和恶的知识之树……鸟雀们在枝上停宿并建起窝巢,灵魂和天使各有休憩之所。"

我还曾见过一位爱尔兰教堂的年青人,是一名爱尔兰西部银行的雇员,也被引入同样的恍惚中。他也十分肯定夏娃的苹果就是水果商

的一只苹果,他也看到了树,听到了树枝中叹息的灵魂,并看见人面苹果,贴耳过去,听到一只苹果内如同主人们吵架的声音,对此我毫无疑问。现在他飘离大树来到伊甸园的边缘,在那儿他发现周围不是周日学校学到的荒野,而是在一座大山的顶峰,山有"两英里高"。整个顶峰,同他醒来可能感觉到的很矛盾,是一座有雄伟围墙的花园。一些年后我找到了一张中世纪的图案,上面把伊甸园画成了在一座高山上有高墙的花园。

这些复杂的形象是从何处产生的呢?我相信,我和现在的某些人或先知都不曾见过《隐蔽的神秘》上的描述,或那张中世纪的图案。要记住,刹那间出现的这些形象无处不完整。如果谁能想象先知或我自己或另一个人确实读过这些形象而又忘了,而超自然艺术家又对埋在我们记忆中的知识说明了这些幻象,那么还有无数其他幻象要说明呢。一个人不能继续信任永不可能的知识。例如,我在日记中发现,1897年12月27日,我给了一位先知某个古老的爱尔兰符号,他看见了布里吉特,那位女神,举着"一条闪光和扭曲的蛇",而我肯定我和他都不曾知道她和蛇有什么关系,直到几个月前《卡米纳·盖德里卡》出版。一位年长的爱尔兰妇女既

不会读也不会写，向我描述着一位穿着像戴安的妇女，戴着头盔，穿着短裙，踏着木屐，和她听起来像希腊悲剧式的故事。还有为什么我在爱尔兰收集的，或一位朋友为我收集的无数神秘故事中，就没有出现过把不同时代的服装混在一起的事呢？先知们在他们叙说传说时会把每件事混在一起，还说起芬兰小伙子库尔来到科克郡的法院一事。几乎每个曾忙于这些事务的人都曾在恍惚时或梦中碰到一些新的奇怪的形象或事件，之后他又在某部他从未读或听说过的著作中找到它们。这类的例子很少有归类的或分析过的，因此陌生人无法相信，但其中一些足以成为证据，如那些已经发现的，证实有某种自然的记忆显示着遥远世纪的事件或形象。许多国家和许多世纪的神奇事件都说起过这种记忆，诚实的人和江湖郎中，都保留着魔法习俗，这些习俗终有一天会作为民俗的一部分得到研究，把大部分重要的声明都基于这一记忆。我曾在《帕腊塞尔斯》和某本印度的书中读到过，书中描述着过去的人们如同仍然生活在其中一样，"思考着想法，从事其行动。"而且我还在威廉·布莱克的预言书中找到了它们，他称其形象为"困惑厅的明亮雕刻"；并说所有的事件，"所有的爱情故事"，都是从这些形象更新而为自

已。也许只有极少人相信这话,因为如果许多人信的话,许多人就会走出国会、大学和图书馆而跑入荒野,如此耗费其身体的能量,如此平息其活动的思想,以致于仍然活着时他们就可能穿过死人白日穿过的门洞,因为聪明人谁还会不厌其繁地制定法律或书写历史或称量地球,如果永恒唾手可得的话?

七

我在 1899 年的魔法事件日记中发现,凌晨 3 点我从恶梦中惊醒,就想象一个形象来防止恶梦重演,又想象了一个,一个很简单的几何图形,它可以唤起丰富蔬菜生命的梦境,我可能作好梦。我想时无力,非常困倦,就睡着了。我梦得很乱,好像跟那个形象没有关系。我大约在 8 点醒来,当时忘了恶梦和形象。现在又瞌睡了,开始半梦半醒,我看见了漫天的花朵和葡萄。我睡着了并认出我所梦见或看见的就是那种同那一形象很相像的东西,这是在我记得用过这一形象之前的事。我找到另一处记录,是事后一段时间写的,记的是从一个人的头上开始想象,那人不是个完全的先知,一个空气和水结合的形象。这个人并不知道我所用的形象,他看见一只鸽子喙上啄着一只大虾在飞。我在

1898年12月13日的日记中发现，我用了某个星形的形象显现给一位女先知，在让她看之前狠狠地盯着她。她看到一座粗糙的石屋，屋中央有具马的骨架。我发现几天前我用过同样的形象，是一位男先知，他看见了一座粗糙的石屋，屋中央一块布下面有件标着雷神之锤的物件。他掀开布发现一具金质的骨骼，牙是钻石的，眼睛是某种不知名的暗淡的宝石。我对这最后的视像作了注释，指出在此之前我们一直在用一个太阳形象。太阳的形象经常唤起金子和宝石的视像。我举这些例子不是为了证明我的论据，而是解释它们。我知道我的例子将唤醒所有没有这类奇遇的人们，或在其他场合并不倾向于我的论据——极自然的不可信的事实的人们。很久以后我自己才承认想象中的天生力量，因为长时间地对我来说，一个人似乎能够用想象力来解释每一件事，或用心灵感应，正如《心灵研究的社会》一书中所说。形象似乎有力，我想，仅仅因为我们以为它有力，而我们要做到像它并不存在似的。那些天里我使用了自然产生的形象而非仅仅着意想象出来的形象。我过去常常把这些形象送给让我试验的人，并告诉他将其举到额前，不去看它；有时我也会出错。从这些错误中我了解到如果我自己不想象

这个形象，这时他就得到一个混合的视像，是我错给的形象产生了这一视象。接着我遇到一位先知，他告诉我，“我有一湾正方形水塘的视像，但我能看见你的思想，你希望我看见一湾长方形的水塘”，或者“你在想象的形象使我看见一位妇女拿着一块水晶，但我应该看见的是月光下的海。”我发现形象几乎总能唤起典型的场景、典型的事件、典型的人，但我却从未能唤起，不管怎么生动地想象我自己脑中的具体的场景、具体的事件、具体的人，而在我能够时，两个视象又同时出现。

现在我所想的形象不亚于最伟大的威力，不管这些威力是由魔法大师们有意使用的，还是他们的继承者们、诗人、音乐家和艺术家所半无意地使用的。起初，我试图区分一个形象和另一个形象，区分我所称的天生的形象和人为的形象，但是差别极微。不论其威力来自本身，还是有人为的源头，都毫不重要，因为我相信他们如此行事是由于自然的记忆把他们和某些事件、情感和人物联系在一起。无论人的感情聚集成什么，都变成大记忆中的一个形象，它掌握在保此秘密的人手中，这人是奇迹的创造者，是天使和恶魔的唤醒人。形象有各种各样，因为什么事在天上或地下都在大记忆中有其联系，

瞬间的或琐碎的,人们永远也不会知道什么被遗忘的事件可能已经把它,如像毒菌和杂草,投入到大感情中。爱尔兰的有知识的男人和女人们有时区别草药,分出哪些在药中有医学价值而起治愈作用,哪些又是靠魔法在起作用。这些魔草药,如亚麻的外皮、榆树叉流出的水,都有疗效,我以为是靠警醒思想深处,让其与大思想联系,并由大记忆增大其治愈的能量,和一种神秘的命令。它们不是我们所说的信仰治疗,因为它们得到广泛而成功的使用,所有地方的习俗都证实了这一点。对我来说它们好像是唯一能够在古代被安全应用的药物。要拔掉有害的叶子可能会得不治之症,但如果谁要吃下它,那人就会中毒而亡。

八

我现在已经描述了对魔法的信任,它几乎完全左右了我,只让我仍不愿处于那些瘦而勇猛的大脑间,他们在同其时代作战,不能够简单而高兴地接受这一天天过去的时光;而我看着我所写下的,心里十分吃惊,因为我已叙述了超过我的同学们认为是正常限度的古老秘密。我是由于经验而开始相信如此之多的怪异之事,我看也没有理由怀疑许多超越我们经验的事情

的真实性；可能有些人观察着古老的秘密，如同所有传说都肯定的，并且愤恨，甚至报复如此流利的言词。他们说在阿兰岛上如果你说了仙国太多的事，你的舌头就会变成一块石头，对我来说，虽然无疑自然主义的推理会叫它自我暗示或诸如此类，我就经常感到自己的舌头如此沉重而且笨拙。还不只一次地，在我写这一文章时我就感到不舒服，于是撕掉一些段落，不为任何文字的原因，只因某件事或某个形象也许对读者毫无意义，似乎，我并不知道什么属于隐秘的事。然而我必须写，否则什么事是善的恶的都不说；我必须对这书中讲话有多少智慧的货物担保，总之，我曾多次送它出海，而当所有讲话都押韵时却没对它惊讶过。我们写作的，我们作证的，必须经常聆听心灵对我们的呼喊，因为隐秘的事而抱怨。我只知道说过智慧的他不会有时，在变化降临这世界时，就得害怕仙国人们的愤怒，他们的国家就在世界的心脏——“活着的心灵的土地”，谁能永远保持在说话和沉默之间细狭的小道上？在这里人们只能遇到谨慎的新发现。当然，无论冒何风险，我们必须大声地问：想象总是在按照冲动和在大思想、大记忆中的形式寻求重塑这个世界吗？让我们高喊：我们称为浪漫、诗歌和知识美的东西是唯一表

明至高无上的魔法师或其内阁中某位成员正在讲述在时间的长河中已经发生并且将来还要重现的东西。还有什么能如此重要呢?

1901 年

诗人中的最幸福者

一

罗塞蒂在他的一封信中按喜欢的顺序列举了他最喜欢的颜色，并且通过他的作品，人们可以感到他热爱形式和颜色本身，除了它们所代表的内涵。人们有时觉得他需要一个精神的世界，没有混淆的力量，具有难以达到的纯净。如同《最后的审判》已经开始在大脑中酝酿，精粹和力量，在《神圣的手》中已经相互混合成为生命的沃土，在他的笔触下化为齑粉。如果他描画了一束火苗或一段蓝色的距离，那他画得就像他看见了所有心中的火苗被聚集而产生的火焰，或者是所有生活前途凹陷的蓝色深渊；如果他画了一张女人的脸，那他就画出了那某个片刻的激动，这片刻只有情人和圣者的狂喜才可相比，而欲望也变成了智慧而不只是仅仅停留

在欲望上。他谛听着肉体的呼唤直到它变成高傲而传遍世界，此时某些极端的知识分子无法理解的欲望同时被肉体的温暖和柔软的渴望纠缠到一起。他的天赋如同雪莱的，被自然的抛弃而激起，他的高兴是丰富，但从不是强烈，如同雪莱的一样，它融入了《三博士之星》、《晨昏之量》、《奢望的母亲》，尽管它跟进到森林深处，那颗星在粗大的被露水沾湿的树枝间闪烁，而不是照在“亚平宁一处山风扫过的狭谷”。像他那样的人不可能如我们理解其含义的那样幸福，因为要幸福的话，一个人必须像自然仅仅是为它的大量、丰富多彩而高兴那样，在做事时高兴。如果一个人在一个人面前摆置了一个关于完美的形象，那一定是永恒地描绘着的形象，是自然生活完美无缺的、地上乐园的形象。也就是说，人们不应该置身于古时某个星主的礼拜堂里祈祷的人中，而是在那些绿树荫下、井旁湿石上，对自然的丰腴礼拜的人中。

二

线条如此灵巧而引导着灵魂，使得威廉·莫里斯，在我看来是古代完全幸福和幸运的诗人，在这么多书中庆贺绿树和女神海邦迪亚，以及井和魔水，我认为这并不偶然。在《世界末日的

井》中绿树和魔水展现在我们面前，正如老作家们所理解的那样，他们认为所有的东西都是通过水生成的；因为水能提供永久而幸运的生活，也只能由所有女人都爱的男人才能找到，当它最后被发现时，于是干树、荒芜土地的形象，又变成绿色了。的确，对他和老作家们来说，井和树就是一件东西，即"能"的形象，"能"就是"永恒的娱乐"，因为它是半个身体。他从未写过，或不可能写过，不是井或树的亲戚的男人或女人。很久以前他确实在一个梦境——梦的是自然的幸福——之后取名并创作了他的《徜徉者》，他的所有诗和故事中的所有人物，从他的艺术的开端《洼地》到其结束《分离的洪水》，无不充满这一梦境的浓厚的甜蜜。他确实只不过描写了对圣杯的寻求，但这是让每个人得到自选食品的异教圣杯，而不是梅洛利的或瓦格纳的圣杯；最后，如同其他人赞扬宗教或感情的殉道者或殉情人一样，他赞美着拥有迷人的眼睛的男人和所有女人都钟爱的男人。

我们很不了解人，也很不了解这个世界，我们不能肯定：那双给人预先有好运的想象的同样看不见的手，还给了他健康和财富，以及不用劳动就能创造美丽事物的威力，结果他可能感激神圣的绿树。这叫我高兴地想象铜矿，如麦

凯尔先生所说，这会带来无数不可预料的财富，到来的方式也令人惊讶不已，不亚于《分离的洪水》中3根箭的神奇无比。没有一位伟大的诗人在他悲惨的死前能够让他自己或让我们为“不知道对愚蠢的名声无益追求的”人们而高兴，但会为想到“残枝田野”上的舞蹈和“与地球的战斗”强于“正确和错误纠缠在一起”的“凄苦的战争”的人而高兴。“噢，大树啊，大树！”他在一封早期的信中写到，正是他的作品使得我们这些一直受教育要同情不幸的直到我们成为病态的人，同情那些将每种事物都变成幸福的男女们，因为他们在山毛榉的大枝或怒放的麦穗中有着某种丰富的东西。我想他独自一人，已经诉说了奥西斯提斯无限同情艾德米塔斯的故事，为着心中的同情，不禁劝说自己这样幸福的人不能死；而他，不像所有其他诗人，兴奋地告诉我们，人们在自己的心底，他的《乌有邦的消息》里的人们，对于不幸的爱情，悲痛感仅仅持续一阵。他甚至无法想到高贵与幸福分离，因为他的所有的人都像《伯格·戴尔》中的人，他们过着“很丰富而舒适的生活，尽管不很精巧，或逾越限度地奢靡。他们用自己的双手劳动，辛苦着他们自己；累了他们就休息、用餐，且很快乐；明天在他们心中不是负担，昨天无一事将会

欣然忘却;生活不会叫他们羞涩,死亡也不会叫他们惧怕。在他们居住的山谷,确实是最公平和最可爱的,他们相信这是对地球的保佑,他们身健心喜,在碧波荡漾的溪流边,荫翳的绿树下,鲜花遍处的草地上,自豪而快乐地行走着。”

三

我想着他的男人们有着浓密的眉毛,金色的髭须,柔媚的眼睛和平静的言词,他的善良的女人们就像罗塞蒂曾见其面容的《新娘》,他曾为地球的丰腴而画,而非为半掩其光彩的星星。她们不是为了得到爱情而相爱,为了这个世界以外的爱或者带着仇恨的爱,如斯文伯恩想象玛丽、斯丘尔特和所有人想象海伦一样。他们不在爱中寻求那种心醉神迷,雪莱的夜莺称其为死亡,那种生命的极至,在其中生命如同凤凰在其自燃的烈焰中一样消逝,而是寻求一种温和的自我谦让,如果它失去了末日的味道,它将失去大部分的甜蜜。她们是好妻子;她们经常坐在绣花架前,她们精于饲养家禽、家畜,她们超过所有多产的母亲。有时好像她们对于一位世上的男人的爱还不够炽热到屈服于冒生命的风险,做母亲的希望,和身体天真的欲望。她们接受生活的变化和机会就像接受春夏秋冬一样

高兴，因为她们坐在绿树的浓荫下喝着手捧的丰腴之水，不结果实的开花在她们看来并不是最美丽的。当海邦迪亚变成伯德龙的外形后，她先作为一位年青裸体的姑娘站在大树间，接着成为一位老妇人，伯德龙高贵的老年。当她称赞伯德龙裸露的身体，谈到应该唤醒的欲望时，赞扬和欲望都是天真的，因为它们不会折断联系着一天天时光的链条。这欲望似乎不过是这只鸟寻找其林中深处的伙伴的欲望，我们聆听着欢乐的赞美，仿佛听着一只鸟在平静的水上观察着它的羽毛并开始欢快地唱歌似的，或者仿佛我们听到在空中雄鹰互相赞扬，因为这是对所有高贵生活而非只为快乐而作的赞美，虽然只是对身体的赞美，却是最高贵的赞美。

伯德龙只是在“一块大的马口铁盘子”上看见过自己的形象，所以森林妇人必须告诉她她的身体，并赞美它：

“这样它跟着你，站在我面前的你，一位高大而又修长的姑娘，有点瘦，正适宜你的 17 个夏季；你的肌肤习惯性地光秃，如同你的喉部、臂膀和大腿从中间以下，都晒成美丽的一色，但别处朴素的白色，一致和清洁，仿佛完成对地球的诺言的金色阳光在其中玩耍……精巧而清晰的小沟从你的嘴里走到唇上，它很甜，它更比说

出的甜言蜜语有力。你的双唇模样最精巧，相当薄而不圆；有些人不会如此看，但我会，因为我看见其中有你的豪爽和友好的表示。我敢肯定创造你的精雕的下颌的人，他脑中有个杰作，他做的也不逊色。伟大的是你的想象者的灵巧，他会让所有的伙伴看到你思想深处、你的谨慎和你的善良的奇迹。啊，姑娘！是真的你的思想总是如此深沉和神圣吗？而至少我知道你，它们是健康、真实和甜蜜的。

"我的朋友，当你有面镜子时，你将会看到其中一部分，但不是全部；当你有位情人时你将听到很多，但不是全部。但现在你的女性朋友可以告诉你全部，如果她有双眼能看，同我一样；而在仅有爱情占据他的身心，使他的言辞成为爱的汇集和欲望的狂热之前，无人能够对你说出这些。"

他所有的好女人，不论是塔中达纳约，或是《世外的森林》中的那位女人，她能让枯萎的花朵在她的腰带中手触一下就重新鲜艳起来，因为她们都是那位林中妇女的亲戚。他所有的坏女人和所有半坏的女人，也是她的亲戚。她们的魔法造下的罪孽，混乱而繁多得就像杂草丛生之所，她们残酷得如同野兽一样而且她们有着放纵的欲望。在"神秘的岛屿"中的那个岛屿，人们可以

发现这些罪孽的典型，在那里，可恶的巫婆拥有着她的快乐屋和她的牢房，而在“年老和年青的岛”上，那里她的魔法被打断，第二个童年照看着孩子们，他们永远也长不大，在旁观者看来他们的故事就像“幻象”或像“草地上的一群白兔”。仿佛大自然在通过他来说话，在所有时间里以当她让苹果树开花，让苹果变红或加深树枝的颜色时所出现的情绪来诉说，他的诗、他的故事中的男男女女都是她的情绪的使者。

四

当我还是孩童之时，我曾听我的兄长们谈起一幢古老的有角楼的房屋，我的一位年老的表叔住在里面，谈到它的花园，和它们长长的池塘，塘中的岛上的家鹰；一天有个人为我读着一些诗篇，并说这些诗使他想起那他曾在那儿生活很幸福的老房子。这些诗在我的脑海中萦绕了多年，并成了在我看来是世界上对幸福的最好的描写，我不能肯定我到现在为止是否知道了更好的一首。它们是《金色的翅膀》诗中的头十二行，诗文如下：

围墙内，花园中

欢乐的白杨丛

古老的城堡其间坐，
老骑士一人把门封。

墙是红砖砌，
再嵌老灰石；
上方苹果闪红光；
正是一年好景致。

砖上青苔高，
石上地衣爬，
上方苹果闪红光；
没有战事扰城堡。

每当威廉·莫里斯描写任何一座房子，并使他的描写有诗的韵律时，我想，那总是某所他喜欢在里面住的房子，我记得他曾说过他写那所沃尔芬家大房子的时间，"我为人们装饰现代的房子，但是要让我高兴的房子应该是有某个大房间，其中一个人在一个角落里同他的朋友谈话，在另一个角落里吃饭，睡在另一个角落并在另一个角落工作。"确实他所写的在我看来就像重造世界的孩童的游戏，不总是以同一个方式，但总是发自内心；因此，不像所有其他现代作家，他是从无尽的幸福画面中作诗，这些幸福的

画面常常是儿童们可能想象的，这种幸福总是让大脑和身体如沐春风。一会儿是一张某间充满欢乐的大房子的图画，一会儿是葡萄榨汁机的，一会儿是金色打谷场的，一会儿是一座苹果树间的老磨坊的，一会儿是太阳的热浪过去后的凉水的，一会儿是林中或山间某块荫庇很好、耕作肥沃的土地，在这里男人们和女人们幸福地住着，对于太远的事或对于感情太伟大的事一无所知。他只有一个故事要告诉我们，为什么某个男人或女人失去和再次找到永远是身体的一半的幸福；甚至当他们从中徜徉而出时，叶子一定落在他的头上，鲜花在其周围散发着芳香，暖风轻拂着，鸟儿欢唱着，因为作为海邦迪亚的亲戚它们一定不能须臾忘怀她的绿树的荫庇，她的井中的水一定永远在他们的便鞋上湿着。他的诗经常让我们疲倦，就像 7 月的绵延不断的绿色让我们疲倦一样，因为我们中有种东西，某种苦涩，可能因为秋天的缘故，他尝了一点夏娃咬了第一口的苹果的甜蜜；但是他总是高兴而轻松地行事，从不知道埋怨劳动，而且总是发现它像在夏娃的口中一样的甜蜜。所有的联想都集中到世上的快乐的东西周围，并为更大数量的男人们从中取出一半的欢乐，但当他们从“神手”中走出时却看见了他们。我经常

在我的脑海中看见他,如我曾看见他在哈默·史密斯举着一杯波尔多红葡萄酒对着灯光说:“为什么人们说从酒中得到灵感是无聊的呢?它不是阳光和叶中的树液吗?葡萄不是阳光和树液做成的吗?”

五

在他的一本社会主义小册子中他叙说着他怎样生在一颗榆树下看着星星,想着从他身旁经过的一匹老马和一位年老的劳工,想着他在城里、镇上见过的男男女女;他奇怪为什么所有这些都成为如其所是。他看到星星美丽而快乐,看到屈服于劳作的人和老马丑陋而且可怜的样子,而星星,他想,就是同类,不论那里的或是在英格兰南部,丑陋的男人和女人,同那些其高贵和美貌打动了古代的雕刻家和诗人并根据他们的形象想象出天神和英雄的人们是同类。然后,他告诉我们,他苦思冥想这种巨大的差异怎么能结束,而新生活,允许人们享有共同的美如同星星拥有的一样,能够建立在旧生活的废墟上。换句话说,他的思想从内部已阐明并升华到预言,是以这个词的完全正确的含义为基础,他看到自然的东西,他有幸独自看到它们完全的形式;并享有独自值得享有的信仰,因为它

包括所有其他的东西，一种无疑的知识确立在他的大脑的构造中：完美的事物即是终极事物，他宣称他所见的一切都会过去。我以为他不会不厌其烦地去理解经济书籍。麦凯尔说，我认为是这样，这些书使他烦恼，使他疲惫不堪。他发现他在展现生活，展现生活的色彩是如何褪去，是怎样地毫无生气等等，在这些方面已做得足够了。如果我们没有足够的艺术的情感，足够的对于完美的感情，即承认视觉的权威性；或足够的信念来理解所有不完美的都在逝去，我认为，他就不会同我们以一种严肃的精神来争辩。尽管我认为他从未用过我在描写他时用的词语，尽管我认为他甚至可能不喜欢像信念这个带有多种理论含义的词，但我肯定他彻底理解，如同所有艺术家只懂得其一点，重要的事物，我们必须信仰那些会毁灭的事物，这是无须争辩的。我们不能对他们作出更多的推理，如同迟迟地从壳中爬出的鸽子对于老鹰一样，鹰的影子会让他在草中瑟缩。他的视像是真的因为它是诗意的，因为我们看着它时更幸福一些；他知道如雪莱知道靠信念的行为经济学家们不应该从生活中所存在的方式中寻找方法，而从像他一样的人们的想象中，从世人的构造得完美却深埋于所有大脑中的想象中去寻找。早期

的基督徒都是荒芜和干树的亲戚,他们看见了一处非地上的乐园,但它是井和绿树的亲戚并展示了一处地上的乐园。

当他试着建自己的第一所房子时,他遵从了他的想象,因为他在这事中也像在和世界玩耍的小孩一样,接着建其他人的房子,人们在其中能够幸福生活;当他写着自然的幸福著作,当他在街角说着那即将来临的变化时,他遵从着他的想象。

他清楚地知道他的目的是什么,因为他所处的时代是诗人和艺术家们再次扛起几百年前牧师或理论家们从他们的肩上愤怒地拿走的重担的时代。他的艺术同罗塞蒂的一样,基本上不是宗教的,但有所不同,罗塞蒂,陶醉于自然的美,在他极为激动时,他看到了超自然的美,不可思议的美,而他在不太激动和更平静些时就会向我们表现一种美,它会枯萎,如果它不能用自然的事物使我们接受和平的话,如果我们不相信它总是存在着一点,并在某一天完全存在。他可能还不是,确实他不是,非常伟大的诗人之一,但他已是当十字架和玫瑰一起开放时准备最后和解的伟人之一。

1902年

雪莱诗中的哲学

一、他的主导思想

在都柏林我还是一个男孩时，我就是一群在一条破烂街里租了一间房子讨论哲学的人中的一员。我的同学们越来越感兴趣于有神秘信仰的现代学派，我从未发现有人享有与我同样的一个不可动摇的信念。我认为无论哲学的什么内容写成了诗，它仍是独自不朽的，人们应该按某种有规则的秩序来安排它，不抛弃任何东西，如诗人的假装。我想，在这么多年以后迄今我能重新聚集我的各种想法，我们能更好地从总结了世人心中欲念的字里行间发现命运，而不是从历史记录中，或从投机场中。在这里，心在萎缩。从那时起我已在非常仔细地观察梦境和幻觉，而现在却能肯定想象对真理有某种启示，而推理却没有，并且它的戒律，在身体宁静，

理智缄口时授予的，是我们所曾知道的最有约束力的。我重读过《解放了的普罗密修斯》，我希望我的同学们把它当作圣典来学习，对我来说它在世界各国的典籍中有着比我所以为的更加确定的地位。我记得曾去一位博识的学者那儿请教它的深层的含义，我感到自己不仅仅是被理解。他告诉我说是葛德文的《政治正义》为它提供了韵律，并说雪莱是一位不成熟的革命主义者，且相信推翻国王和神父就会让人类获得新生。我引用几行诉说和平的人怎样停下来为打渔祈祷，有毒的叶子怎样变成可口的食物的诗句来表现他预见了远比任何政治更新的事物，但我太胆小，不敢提出争辩。我仍然相信，人们禁不住要相信他，如同我了解的这位学者相信他一样，他是一位模糊的思想家，他把偶然的伟大诗篇同奇异的修辞混合在一起，除非人们比较这些段落，尤其是描绘他称道的自由的段落，直到他们发现这些段落背后所隐藏的信念的体系。发现他的思想充满灵巧应该很自然，因为雪莱夫人已说过他是如何犹豫不定是应该成为一名机械唯物论者还是成为一名诗人，且遗憾地提到他的“追猎含糊”，并且谈到《解放了的普罗密修斯》，有三代人认为《政治正义》向它注入了韵律，“它需要一位思想同他一

样敏锐的人理解散落全诗篇的神秘意义。它们通过突出抽象和精巧来逃避普通读者，但它们远非含糊。是他设计就‘人的本性’这主题来写散文诗形式的论文，这些论文解释了他的诗中大部分所谓含糊的内容；一小部分关于观察和评论的零散片断单独留下来了。他把这些思想和自然的哲学观点当作有着最激烈的诗的精神的本能。”从这些零散的片断和观察中，从根据各自观点而写的许多段落中，人们很快就懂得他的自由远远超过《政治正义》中和知识之美在一起的自由，他预见的新生远远超出许多政治梦想家所预见的新生，他们的新生不可能成为至善直到抬着“时光前行到他在永恒中的墓穴”。在《诗辩》中，他将得到诗人和立法者都有相同能力的权力，一面用词语，一面用社会的形式，表现出他的神圣秩序的幻象、知识之美。“诗人们，按照他们所出现的时代和国家的环境，在世界的最早的纪元里被称为议员或预言家，而一位诗人基本上就包含和统一了这两种性格。因为他不仅要紧张地看着现在所存在的，并发现现在的事物是根据哪些法律被——决定，而且还要从现在展望未来，他的思想就是最近时期鲜花和水果的芽孢。”“语言、色彩、形式和宗教以及市民行为的习惯都是诗的工具和

原料。""诗是根据不可改变的过程对存在于创作者思想中的人性的行为创造，创作者的思想本身就是所有其他人思想的形象。""诗人曾受到挑战要摘下公民的王冠交给推理者和商人……大家都承认想象的练习是快乐的，但又有人宣称推理的练习则更有用……而商人们节略着、政治经济学家结合着劳动，让他们肯定他们的投机，因为缺乏和那些属于想象首要原则的联系，所以没有打算，而在现代英国，事实上他们已经这样做了，立刻引起了富豪和贫穷的两个极端……富有者越来越富有，贫乏者越来越贫乏，……这就是必须从一个纯粹的计算能力的练习中得出的效果。"说这些话的人很可能是布莱克，他坚持认为理性不仅创造了丑陋，也创造了其他恶魔。所有智慧的书籍被藏在阿特拉斯女巫的洞穴中，她是他的美的化身之一，当她挪身过了作为所有生命的幻象的魔河时，牧师们将他们的骗术扔到一边，国王给猿戴上王冠以嘲弄自己的王权，士兵围到铁砧旁把剑锤打成犁头，情人们丢开了胆怯，朋友们聚拢起来；而在《莱昂和茜丝娜》中的权力，则唤醒了改革者的大脑，引导它们去竞争，它自己也在同世上的暴虐斗争，它第一次出现时是作为爱和美之星。在《那不勒斯颂》的篇末，他向"美的精灵"

喊到要推翻世上的种种专制，或给它们注入"和谐的热情"。"有德行的人既不命令也不服从"，而专制(即极度的权力)将德行从通向美的道路上扯开。他称美的精灵为自由，因为它用爱来引导我们，这种爱给予人的是完全的自由。它用爱来引导一切，因为他一遍遍高喊爱是对思想和事物中的美的理解；它用爱来命令一切，因为爱使我们"寻求用我们体内所经历的东西唤醒所有事物中存在的共同性"[1]，从而驱使灵魂用思想和行为表达出来。"我们降生到这个世界，我们体内有某种东西，从我们活了的瞬间开始，越来越多地渴望相象。"我们"在各自的心灵中有一个心灵围绕着适当的园地划定了一个圈，痛苦和悲伤及恶魔都不敢界入"，我们劳作着，在许多明镜中注视着这颗心灵，我们可以更加幸福地拥有它。他几乎寻找不到任何更温和的劳动以达到世界的进步，几乎不能让我们拒绝恶魔自己。他在《改革的哲学回顾》中号召改革者们接收"骑兵队的进攻"，如果它被派来驱散他们的会议，"就用紧握的臂膀"还击，"并不是因为积极的反抗是无理由的，而是因为胆量

〔1〕 此段话中，"它"指"美的精灵"，"他"指"雪莱"。——译者注

和勇气将会产生比最有决定性的胜利更大的优势”;他在《无政府的假面游行》中如忠告般地告诉他们:自由,诗人喊道,“是爱”,它能够让富有的人匍伏在地吻它的脚,并且,像那些跟随基督的人那样,丢开他的货物,跟随着他走遍世界。

他相信社会的改革如果没有人们心灵的再生,就无法为人类带来这种美、这种秩序。甚至在《麦布女王》中——这是写在他找到他的深邃的思想之前,或者也许在他找到词语表达它之前,因为我不相信人们会改变他们的最深层的思想——他焦急于改变人们的信仰,如我认为的那样,也焦急于叫喊出那条蛇比田野中任何兽类更狡黠,它这“残暴的根源和结果”。他一而再,再而三地强调有品德的人,那些拥有“纯粹的欲望和广博的爱情”的人们,在专制的国度是幸福的,他还预见有一天“自然的精灵”,他后期诗作中的美的精灵,“在每个人心中拥有不可祈求的权力宝座”的她,应使人人变得如此品德高尚,结果“国王的瞪视将失去力量而变得恍惚直至悄然而逝”,而商业,“财富应该买不到的所有人类艺术和自然产品的肮脏的交换”,终将默默地结束。

他总是,事实上尤其是,那“不可祈求的权力”的见证人。《朱利安和马达洛》中的马达洛

说，心灵是无力的，并且只能，像一只“高挂在照亮天庭的宝塔上的沉闷的大钟，敲响我们的思想和我们的欲望去会晤破裂的心并祈祷”；但是朱利安，即雪莱本人的化身，回答道，如同所有宗教的创立者回答道——

我们仅在思想中寻觅的
真爱美在哪里？倘若我们不软弱无力，
何以做的比想的欠缺无比？

而《白山》却是一个复杂的类比，它肯定灵魂的魂泉在于“物质的神秘力量”，“它左右着人的思想，对于无限的天国，它也是一条法则。”他甚至想到人们可能是不朽的，如果他们毫无罪孽，他的茜丝娜号召海员不要懊悔，因为所有活着的人都像他们一样存在缺点。是这样，她说，时光为人们和他们的思想标记着坟墓。而“红彗星”，《莱昂和茜丝娜》中的恶魔的形象，当它展开同美之星的战争时，不仅带来了“恐惧、憎恨、欺骗和残暴”，还带来了“死亡、腐败、地震和霉变以及疯狂的苍白”。

当红彗星被征服，当朱庇特被德摩戈根推翻，当麦布女王的预言完成，可视见的自然又会披上完善的外衣。他宣布，在一段《麦布女王》

的注解中,“在假定中没有伟大的荒谬……在人类的道德和体质的改善方面应有一个完美的绝对相同”,并认为“当然智慧不能同疾病相匹配,并且,在目前的地球的气候条件下,健康就其真实而综合的含义来讲又超出文明人的理解力。”在《解放了的普罗密修斯》中,如同一位在狂喜中的圣贤,他看到艘艘船只在世界的海洋上移动。

借着光芒
来自波浪翻出的浪花,和漂荡的清香,
以及柔和的音响。

毫不惧怕危险,毒物从所有绿色植物中死去,残酷也离开了所有的生物,甚至蟾蜍和水蜥也变得美丽,而最后时光被抬到“他永恒中的坟墓”。

这种美,这种神圣的秩序,其中所有的事物都应成为复杂的身体的一部分,对死亡者和对狂喜中的灵魂已经是可见的,因为狂喜也是一种死亡。将死的莱昂内尔听着夜莺的歌,喊道——

你听不到那甜美的话语
回荡在天国的游说里?

你看不到那些人死了
在狂喜的世界里又清醒?
爱情,当肢体交织在一起时,
和睡眠,当生命之夜粘紧时,
和思想,摇摆到世界模糊的边缘,
和音乐,当深爱的人在高歌时,
就是死亡吗?让我们快乐地干尽
甜蜜的鸟儿为我斟满的杯。

并在他所有诗中最著名的段落,歌唱死亡就像歌唱一位女士。"生命,像个多色玻璃的圆顶,玷污着永恒的白色光辉"。"死,如果你想和你要寻求的在一起";在一个令人销魂的预言中他看见了转瞬即来的死亡,因为"所有的饥渴聚其光芒于他的火","消耗着覆盖冰凉的死亡的最后的乌云"。当他死了,他还要影响活着的,因为尽管美少年阿多尼已经飞到"他来自的燃烧的喷泉",并"成了永恒的一部分,会在时间里闪光,变化但不可熄灭",并"已从生命的梦中醒来",他没有离开"年青的黄昏",或那"森林中的洞穴",或"那弱柔的花和喷泉"。他已同"自然融为一体",他的声音"在她所有的音乐里都能听到",他的存在也能当"权力可能移动,将他摆到自己的位置"之时被感到,他有"自己的身份"

当它驱赶着死亡之物到各自的形式中去时，他还影响着人们的思想在那至上的刹那，

当一颗年轻的心
被崇高的思想升起，脱离凡间巢穴，
爱和生命还在其中为它的尘世命运
争论不歇，死者却已生气蓬勃地
在暴雨狂风的黑暗气氛之上像光一样流动。[1]

"关于他对我们显得要死时什么将会降临这无法估计的精灵的冥想"，雪莱夫人写到，"一种神秘的意念在雪莱的思想中丁丁响着，这些冥想，《敏感的植物》的某些诗节在某种程度上表达着几乎无法表达的思想，不是我们要死时进入另一状态时的那种想法，这种状态因某个原因对于我们的存在不再隐晦，也同样不再明白——而是那些从普通的人性中升起，在我们不完全的器官前逝去的人的；他们继续留在'爱，美和乐'中，在一个天生是他们的世界中，而我们，受阻于'错误、无知和争吵'，直到我们得到净化、改善，也升华到他们同样的境界时才能看见他们。"不仅仅是幸福的心灵，而且还有

〔1〕 摘自江枫译的《阿多尼》。——译者注

所有美丽的地方、运动、手势和事件，当我们认为它们停止存在时，就已成为永恒的部分。

在这错误、
无知和争吵的生活中，
无事正确，又仿佛什么都是，
而我们，梦幻的影子，
即是一个谦恭的信条，然而
快乐，如果人们想到它，
对于自己，死亡本身应是
像所有其余，一次愚弄。

花园的可爱，女士的美妙，
所有可爱的形体和芳香，
真的从未消逝；
是我们变了，不是他们。

爱情、美丽和快乐
没有死亡没有变化；它们的力量
超越我们的机体，它们
忍受着无光，本身就是暗淡。

他仿佛在他的沉思冥想中已经点燃了大自

然的记忆，空想家们把它当作他们知识的根基；但我不知他是否想过，而他们想过，所有事物善的、恶的都将永久存在，“思其想，行其事，”尽管不自觉，也许是这样；或只想到“爱和美和乐”永远存在。麦布女王唤起“过去所有的知识”，和“古老的奇迹般的时代”的好的和坏的事件的段落，无疑不过是诗的结构的一个部分，而诗的所有的结构都有古老的信仰部分，并随时再次成为大脑中的信仰，这些大脑正带着空想家们的紧张将其孵化。

知识之美不仅有幸福的死者遵从她的意愿，而且有信使精灵为她联络东方的迪瓦斯，中欧的四行精灵，以及古爱尔的希迪，他们的频繁出现，也许雪莱不知道他们的传统形式，给他的有些诗罩上了无根据的荒谬的气氛。他们在他的诗中不停地变化，就像他们在各处的神话和爱尔兰的普通人的幻象中变化一样，这些变换的形式，以一种特别的意义，展现出当他的大脑从所有冲动中解放出来而不是从自身或超感知的力量中解脱出来时所有的流动的形式。有“在睡梦中拜访我们的一个更遥远世界的闪光”，“精神的精粹，他们的影子是使所有感官快乐，瑟缩在沉静小室中的声音”，“各自像蝶蛹一样躺在薄壳中等待时机的快捷、甜蜜和古怪的

幻象"，"伊甸园永远开花的树"间的"芳香"，能够提供"幸福睡眠"或能将眼泪变成"所有奇迹和快乐"的"酒"；有"在梦中向希腊诗人说话的金色神怪们"；有"各种幽灵"；当"思想，从美的怀抱中豁然升起"，"把现实的光线聚集一起投射到他们身上"时他们就变成了各种艺术的形式；有"守护神"走进"人的思想的空气"中，如同"鸟雀在风中，或鱼儿在波涛中"，或人的思想本身在所有的事物中；有当时光消逝时加入到幸福的小时群中——

如同那些飞鱼
跳出印度洋底，
半睡半醒地和海岛一块儿游戏。[1]

就是这些力量引导着阿西娅和潘提亚，如同他们会引导所有人类的感情一样，用写在叶子上的话，用无力的歌，用"吸引着秘密道路上所有精灵"的回音的旋涡，用花朵"将死的芳香"和用"球状露珠的阳光"，走过生和死的大门去唤醒德摩戈根，永恒之神，"叫作生活的描画过的面纱"可以"撕在一旁"。

---

[1] 摘自邵洵美译的《解放了的普罗密修斯》。

还有丑陋和其他恶魔的信使，如同这些来到普罗密修斯面前的——

我们本来和黑夜老娘一样无形无状，
可是正像苍白的女巫跪在地上，
采摘着玫瑰去编制她祭典的花冠，
空中降下了胭脂，染得她面颊绯红，
我们也把我们牺牲者的痛苦的
阴影来裹缠在我们自己的身上。[1]

或像那些其身形诗人在《生命的胜利》中看见的，他们来自跟在生命之车之后的行列中，如"希望"变成了"欲望"，影子"无数的像秋天夜晚从杨树上吹落的死叶子一般"；并类似于他们所来自的，直到——如果我对一个晦涩的短语理解正确的话——他们被卷到"所有在太阳为乌云造型时生活在那里的忙碌的鬼怪身旁。"一些坐着"像猿猴一样交谈"，一些像"老瘪虫""在恶魔翅膀的遮掩下孵化着他们空空的窝"，这些恶魔大笑着"重新承担起"他们给予世上暴君的托付的"权力"，一些"像小蚊子和苍蝇一样"飞拥到"律师、政治家、牧师和理论家的眉梢"，一些

---

[1] 摘自邵洵美译的《解放了的普罗密修斯》。

"像无色的雪花状"落"在最迷人的胸口和最快乐的发际",被"他们要熄灭的年青的光焰熔化",许多则"猛抛着不像他们自己的影子的影子",这些影子是用那"创造性的射线"构成了新的形式,在这"创造性射线"中所有的都像尘埃一样移动。

这些美和丑的信使当然远不止隐喻和如画的短语的含义,对于一位相信"被称为真实或外在物的思想"只在有规律的出现中不同于"幻觉、梦境和疯狂的主意",并因说出他如何"在两年或更多年的间隔中",梦到过几次"那同样的梦"而减弱这一差别的人,以及曾用思想的眼看到过幻象并使自己的神经紧张多天的人。当那儿

翱翔着
一群吸血蝠,在热带太阳的
凝视之下,带给某个印度洋岛屿
与其说黄昏,不如说是黑夜

之时,所存在的影子只能有更多于隐喻和如画的存在的意义,对于一个恐惧地说自己有个幻象的人,对于看到一位眼睛长到双乳上的妇人的出现而吓得瘫软无力的人,对于一个想试图

烧倒一片树林的人，如果我们相信威廉斯夫人的说明，因为他相信有个鬼起先想杀他，又在那儿寻求庇护所。

对我来说，确实，雪莱在自身中重新唤起了信仰的时代，尽管他有次怀疑，如同甚至圣贤曾怀疑一样，他是一位革命主义者，因为他听到了召唤，"如果你知道这些事，如果做这些事，你就是幸福的。"我第一次重读他的《解放了的普罗密修斯》已有好多年了，是在埃什特山间的惴姆一达一罗得的一片树林中，有时我看向斯利夫一南一奥，那儿的农村人说世上的最后一场战斗将战到第三天，这时一位神父就举起一只圣餐杯，接着一千年的和平开始了。我认为这首神秘的歌，用一种适合新时代的形式，说出了如同这些农村人的信念一样简朴而古老的信念，他们将理解布莱克神圣的精神就是"一眼知识的喷泉"，各种各级的美就是它的权威的形象。

二、他的主导的象征

在一段相对早的时期，雪莱让他的囚禁的茜丝娜在所有人类智慧中变得明智，通过她自己思想的冥想，并在沙上用"符号"写出这些智慧，这些"符号"是"清晰的基本的构形，它极小

的变化”，就变成“语言中更精微的语言”，并是“曾在古老的科罗多纳模糊学过的真理的钥匙”。他的早期浪漫史和他的很多诗中都表明魔法和魔法哲学的传说在他思想中投射下的迷惑有多么强烈，人们几乎不能假设他没有对符号和签名的教义进行仔细的揣摩，虽然我找不到什么以表明他作了深入的研究。有人在他的诗作中发现，除了起先没有确实象征意义的无数形象外，随着岁月的推移他开始越来越有明确象征目的地使用这些象征。我想象着，当他写他的较早期的诗篇时，他允许潜意识生命如此牢固地把握着他的想象的舵以致他很少明白好像在他的思想休息时跳出的形象的抽象意义。任何多少有点心灵的神秘状态的经验的人都知道在思想中如何出现了深奥的符号[1]，它们的意义，如果确实它们不迷惑他进入这个它们在其中的毫无意义的梦的话，这人也许几年也不会明白。我也认为没有任何人，不管多少次曾知道那个经验，会发现不了某一天在某本旧书中或在某个旧的纪念物上，有个奇怪的难以理解的形象，而它早就在他的面前浮现过，并

[1] 王尔德告诉我他在某处读到过这种说法。他已经把它推荐给伯恩一琼斯作为一副画的主题。

也许会眩晕于这突然的信念,我们的小小记忆只不过是某个大记忆的一个部分,它一个时代又一个时代地更新着世界和人的思想,我们的思想并不是,如我们以为的,深层的而是深层上的一点泡沫。雪莱懂得这一点,由他所说的什么是美的事物和死者的影响的永恒可以证明,但他是否懂得大记忆还是符号和活着心灵的幻象的栖息之所,我就不能区别了。除了最深奥的以外他肯定有过所有神秘状态的经验,并知道同已创造物的联系肯定应该超前于心灵同未创造精神的联系。他在一篇《生命论》的片断中,误把个别的经验当作所有普遍的经验,他说:"让我像孩子们一样重新聚合我们的感觉……我较少习惯性地区别我们从自身看见或感到的一切。它们仿佛构成了一个大块。有些人从这个角度来说总是孩子。那些受制于所谓出神状态的人,感觉到仿佛他们的本性融入了周围的宇宙或仿佛周围的宇宙融入了他们身内",并且他一定已经期盼着在他自己的思想之外接收思想和形象,以至于思想超越了它的特定时间地点的出神状态,因为他相信一种死亡的灵感;他已情不自禁地在感知超越特定时间和地点的形象成为一个符号,超过死亡,如其所是,并成为一颗活着的心灵。

当雪莱和葛德文的女儿在1814年欧洲大陆时，他们乘一只无顶船在某些大河中顺流而下，当他在《莱昂和茜丝娜》前言中总结帮他成为一名诗人的事时，他说到这次航行："我已驶入大河，在我日夜在山间湍急的溪流中放舟而下时，我看到日起日落的繁星向我走来。"

他可能已经看到过大河旁曾是小河河床的山洞，或已经逆流而上进到是山溪源头的洞中，因为从回到英国起，河流、小溪和井，或从洞中流出或从洞中冒起，就进入他的每一篇不论长短的诗中，并且符号总很精确。阿拉斯特在舟中沿着洞中的河前行；当他最后一次感到他热爱和追随的精神的存在时，那是在他看着沉寂的井中自己的形象；他死时，就在这一条河落入了"一个深渊的罅隙"；而女巫阿特拉斯在她高兴时，就像他在悲伤时，在舟中沿着洞中的河前行，就是曾经在一个里面冒出气泡的洞中，她诞生了；当卢梭，《生命的胜利》的典型诗人，觉悟到是生命的幻象时，就是在一只咕咕噜噜往外冒着小溪的洞里；《埃皮普西契甸》的诗人遇见艳丽的魔鬼在"蓝色龙葵树荫下的井旁"；茜丝娜生她的孩子是在囚禁她的一个大洞里，旁边是"一眼又圆又大的喷泉，其中被约束的波浪永恒地跳跃着、沸腾着"；她的情人莱昂被带着穿

过一个洞来到他的在柱中的牢房，洞中有一湾“腐臭的池水”，当他去看被征服的城市时他走下来，到了一眼在市场里污染了的喷泉旁，藉以预示《普罗密修斯》篇末瞪视着“在一个公共广场的喷泉中”得到新生的城市的那个精灵就在此附近；当莱昂和茜丝娜死了，他们在一眼喷泉旁醒来，并沿着一条河漂进了乐园；在事物的尽头，普罗密修斯和阿西娅将生活在一个洞中的幸福世界中，那儿有眼喷泉“跳跃着发出让人苏醒的声音”；就是在一眼泉旁，某些情人的相会之所，罗萨林德和海伦相互倾诉着各自的不幸；也就在一颗柳树下的泉旁巫女和她的情人开始了他们不幸的爱情；而他的较少的诗和他的散文片断继续使用洞、河、井和泉作为隐语。可能他的潜意识生活抓住了某些逝去的场景，并将它成型为一古老的符号，只不过大记忆帮了忙；但像雪莱这样好的一位柏拉图主义者几乎无法想到以任何洞作为符号，如果没有想到柏拉图的就是世界的洞；这样好的一位学者很可能在他的思想中早有了波菲利的“仙女洞”。当我对照波菲利对袄教的船离开奥德修斯的洞的描写和雪莱对女巫阿特拉斯的洞的描写时，只说一点，我发现很难想到别的。我引用泰勒的译文，只在泰勒译得差的地方用郎先生的散文代替。

"荷马用在下面的诗中描写的以撒卡的洞模糊地意味着什么?'看港湾前有颗长叶的橄榄树,在近旁快乐的洞中有着阴凉,住着不可冒犯的美女,又叫仙女。洞中混放着石制的碗和罐,还有蜜蜂在飞舞。还有大的石制织布机,仙女正织着紫色的衣服;水正从井中流出。两扇门通向洞中,其一开向北面,藉此人可以走下,但那朝南的大门直接通向神灵,人类到此止步:这是不朽之路'。"他继续争辩洞在荷马描写它之前是一个庙宇,而"古人们不用神话中有名的象征就不建庙宇",并接着仔细解释荷马的描写。古人们,他说,"对世界供奉一洞穴"并保持"流水"和"洞中的昏暗"作为"世界所包括的适当的象征",并且他要用喷泉来证实左罗亚斯特的洞穴;他说,洞穴经常是"所有看不见的力量"的象征;"因为洞中模糊而黑暗,所以所有这些力量本质就是神秘的",并引用给阿波罗的散落的赞美诗证实仙女住在洞中"从知识之泉"中饮男人;他还争论道——喷泉和河流象征降生,仙女这个词"是普遍适用于所有灵魂下行降生的",荷马洞穴的两扇门是降生门和上行经死亡达神灵的门,是寒冷和潮湿之门和热和火之门。他说,寒冷产生了世界的生命,火热产生了众神的生命,而金杯星座在天空就置于巨蟹星座旁,因

为就是在那儿从银河中下行的灵魂接受他们的令人迷醉的冷饮从而降生。“混放的石制碗和罐”是奉献给仙女们的,并且也仿佛是酒神巴克斯的象征,石制的是因为河流的河床是岩石的。“石制的织布机”是下行降生的灵魂的象征。“因为肉体的结构是在骨头上或周围,而骨头在动物的体中很类似石头”,还因为“肉身就是一件外套”;不仅是心灵的,也是变得可见的和可行的,因为“天堂在古人就叫面纱,因而就是天上众神的外衣”。蜜蜂在混放着的石碗石罐间飞舞,波菲利是这样理解这一段的,因为蜂蜜是古人取来作为“降生而产生的快乐”的象征。他说,古人们不仅叫灵魂为仙女还叫作蜜蜂,“因为它有效地产生甜蜜”;但不是所有“前行去降生的”灵魂都被称为蜜蜂的,“只有那些将在其中公正地生活并完成如被众神接受这样的事后才将再次返回(到他们同享的星上)。因为这种昆虫热爱返回到它所来自的地方并以公正和镇定而著名”。我在女巫阿特拉斯的洞中发现了所有这些细节,只除两扇门,这是雪莱的最清晰地描写的洞穴,而这些在她的夏游冬眠中有着遥远的回音,她夏天旅行在她洞中的阴河上,冬天睡在“不可熄灭的红火的井中”。对于满装蜂蜜的混置的石碗石罐,我们有这样兴奋的感觉,

“空气的声音”“聚拢在无比沉寂的小室中”,“清澈而甜美的酒”“在水晶小瓶里”,对于蜜蜂们,有“各自像蝶蛹般在它的薄壳中”的幻象,对于“石制织布机”和“紫色的衣服”有女巫的纺纱和绣花;女巫自己就是一位仙女,出生于亚特兰大的一个地方,她一直躺在“一个灰岩石的室”中直到太阳将她拥抱成为一片云。

当一个人转向雪莱请教他对洞穴和喷泉的解释时,他会发现他的想法同波菲利的多么接近。他把思想当作生命降生时的一个条件并相信现实之外是某种东西而非思想。他在他的《生命论》的片断中写到,“所有事物的基本不可能是如同普通哲学家所宣称的思想,这是有充分证据的。思想,就我们所有的对其价值的经验来说,在那经验之外,论据是多么空乏,不能创造,它只能观察”;在另一段里他定义思想为存在。水是他的存在的伟大象征,而他继续对它的神秘源头冥思苦想。在他的散文中他讲道:“思想如何能够带着困难寻访它所居住的复杂而曲折的房间。它就像条河,它的急湍而永恒的溪流往外流淌着……思想的洞穴昏暗而充满阴影;或弥漫着光辉,它确实美丽而明亮,但只照耀着大门以内。”当女巫在舟中经过了洞中的河流后,这无疑是她的命运,她沿着“靠近莫

里斯"的尼罗河和"马里奥提德湖"前行,看见所有人类的生命在湖中投下的阴影,阴影"从未被抹去只是不停地颤抖";并在尼罗河下的许多黑暗的地下街——新的洞穴——中的一条街中走着,又沿着尼罗河岸前行;在她俯身于不幸者时,她比较着不幸和"掀动人的生命的液体表面"的冲突;因为她能看见事物的真实面,她被描绘成旅行于我们从它的上面无人导航地驶过的"宽阔大湖"的宁静深处。阿拉斯特称他跟随的河流为他思想的形象,并认为就像很难说河水一会儿之后将在海洋中还是在云中一样难说当他死时思想将在何处。在《白山》这首有如此多的括在括号里的描写以致人们都找不到它的逻辑的诗中,雪莱比较着经过我们包罗万物的大脑的流动,他在别处解释说也就是思想,和穿过山谷的阿夫河的流动,比较着我们思想的不知道的源头,它在某个"更遥远的世界",其"闪光""访问着沉睡的心灵"和大山顶峰冰河间的阿夫河的源头。在茜丝娜被囚禁的洞中海水"喷泉"旁的沙地上她划着符号,"一种语言中的语言",在诗中她说到这事的一段中,她讲到她思想的"洞"把它的秘密告诉了她,讲到"一个思想为所有思想的典型",即是一个"静止的波浪"反映"所有静止的事物";接着更完全地在象征

的力量下通过时，她讲到通过对形象的冥想增长智慧，这些形象是应她的意愿的召唤从泉中升起的。一次又一次有人发现某个过往的暗示提到人的思想的洞，或他的青春的洞，或在我们死时进入的洞，因为它对雪莱和对波菲利一样，已经超过了世上生命形象的意义。它可能意谓着任何被包围的生命，如同当它是阿西娅和普罗密修斯的居住处时，或当它是“诗的静止的洞”时，而且它可能一次包含所有的意义，或者它可能毫无意义如同某些古老的宗教符号是从多个世纪地毯或挂毯的构形的习惯中编织出来的一样。

在雪莱沿着那些大河航行并看到或想到同他思想中的河流联系起来的洞穴时，他还看到小山顶上半毁的宝塔，在某种程度上，一座塔就曾被用来象征同洞所象征的意义相对立的意义。茜思娜的情人就被带着穿过有一眼被污染的喷泉的洞来到一座高塔前，因为作为人的远见的思想，当世界抛弃了他时，他必须去“思想的加了冕的权力的塔”；当雪莱让人将莱昂内尔以类似的罪名囚于一塔内时，他也不可能忘记这第一次监禁；因为我知道一旦人们发现了一个象征意义，然后又要忘掉它该有多难。我相信雪莱脑海中浪漫的场景不止一个，当他让阿

萨内斯王子追随他在海上灯塔中进行的神秘的研究时，并且当他让老隐士在一座半毁的塔中看守病中的莱昂，塔中的海，这儿无疑同茜丝娜的一样，“大思想”，抛着“金光闪闪的沙子”和“最稀有的海贝”。塔，对于梅特林克很重要，如同对于雪莱，就像海、河和有喷泉的洞，是一个很古老的象征，也许随着斗转星移，会在他的诗中占据更重要的地位。它和洞在《莱昂和茜丝娜》中的对照提示了向外看人和事物的思想同向内看自身的思想的对照，这在雪莱的思想中或有或无，但肯定有助于给诗添上神秘的色彩，因为人们不知道究竟存在多少隐晦的意义。只有用古老的象征，用除了作者着重强调的一、二个意义以外还有的无数个的象征，或作者只知其半数的象征，任何高度的主题性艺术才能避开过分清晰的安排造成的无味或浅陋，而达到自然的丰富和深邃。有精粹和纯主意的诗人必须在半亮的灯中，它们闪烁着从一个象征到另一个象征，仿佛照到大地的边缘，寻找所有那些写史诗的或写诗剧的诗人在生活的偶然环境里发现的神秘和不实之物。

雪莱所有象征中最重要、最精确、他用了它含义的最全部的知识的象征，就是晨昏星。它在塔和河上空升起又落下永远地重复着，并且

是他的守护神的宝座。拟人为一位女子，它领导着卢梭，《生命的胜利》的典型诗人，在摧毁生命的饥饿的力量下，在我们现在应发现为生命象征的太阳的力量下前行，也就是晨星发起了反对《莱昂和茜丝娜》中恶魔原则的战争，恶魔首先作为一颗带领红彗星的星，这里象征所有的恶魔如同它在《埃皮普塞契甸》中象征混乱一样，接着恶魔又成了一条带着鹰的蛇——也是布莱克和炼金术士们用的象征；在《莱昂和茜丝娜》的第一篇中，是晨昏星出现为长双翅的青年来到一位女人身边，她代表悲伤的人性；希腊的妇女们祈求它保佑，她们称它为“自由之灯”、“爱情的指路灯”，并愿去它所隐藏之地，从深夜中飞到那些“无君主的大陆，无罪孽如同伊甸”，和“点缀在深蓝海中”的“山和岛”，这些只在感觉上是正相反的半球，但是，如我所想，在想象中，是理想的世界，是死亡的世界；在《自由颂》中，自由受命引导智慧走出人的思想最深的洞如同晨星引导太阳跳出波涛。我们还知道，如果《阿萨内斯王子》完成了的话，就会写出找到潘狄玛丝，比星星较低的守护神，以及她的渐增的疲倦，并在死亡临近时来到真正守护神尤拉尼亚身边，如同白昼发现该星在傍晚。确实几乎没有一首诗，不论长短，在里面人们找不到它

作为爱情、或自由、或智慧、或美或那知识之美的其他表现的象征,而知识之美是雪莱的思想中世界的中心权力;对它的暗淡而飞逝的光芒,他说出所有的愿望,如同

飞蛾对星星的企盼,
　　深夜对黎明的追求,
发自我们悲伤的心田
　　对某个遥远事物的奉献。

当它的守护神来到卢梭面前,一只手抖掉露水,双脚踩出双星,因为她也是黄昏星,她带给他一满杯忘却和爱情。他喝下了,思想变成了像"在拉布拉多沙漠上"的沙子,上面印着鹿和一只狼的足迹。接着,新的幻象、生命、白天的冷光移到眼前,第一个幻象变成看不见的存在。当他写着

昏星飞出苏醒着的夜晚
喘息得美丽又快速,伴着光芒,
急驰着,轻巧而明亮

之时,同样的形象还在脑中。尽管我不认为雪莱需要玻菲利对冰冷的醉人的酒杯的说明,这

酒杯是在巨蟹星座旁的金杯星座给予众灵魂的,为酒杯这个如此明显的象征,或者在他自己的思想中找不到狼和鹿和他的星的连续不断的飞行。当我记起这些是古老的象征,并仍然光临空想家的梦境时,他的诗变得更丰富,且更有情感,并失去某些表面空乏荒谬的东西,因为狼比猎狗更是一个有强烈欲望的残暴的象征,他的狼和鹿让我想起尤什恩在盖尔人的诗中看到猎狗和鹿在水中一个追着一个,之后他看到一位年青人追着一位拿着金苹果的女人;又想起一个高尔韦故事讲述着尼亚姆,其名字的意思是漂亮和美丽,变成一只鹿来到尤什恩面前;还想起我的一位朋友在盯着深蓝色窗帘时看见的一个幻象。我和几个炼丹术士们在一起,其中一个对另一个说,"你看见窗帘中有什么东西吗?"另一个人盯着窗帘并看见一个男人让黑色的猎狗领着穿过一片树林,接着在一处地方猎狗躺下死了,先知知道这地方的名称,不知道为什么,是"太阳们相会处",然后那人跟着一条红色的猎狗,接着红色的猎狗被一杆标枪打死了。一只白鹿儿看着那人出了树林,但他没有看见它,因为一只白猎狗来了,他跟在后面直哆嗦,但先知知道他最后要跟小鹿走,它会领他到众神中。最有学问的炼丹家说:"我说不出猎狗的

意义或者太阳们的相会处在哪儿，但我认为小鹿就是晨昏星。”我很少怀疑当那人看见白鹿时他正从世界的黑暗和受难中走出，来到得到部分新生的某天，而那就是晨星并在第二次来临时就是昏星。我很少怀疑这就是阿萨内斯王子的故事，也可能已经是《生命的胜利》中的卢梭的故事，从大记忆再次抛出，她仍然是缪斯的母亲，尽管男人们不再深信。

可能就是这个记忆，也许是他本性的冲动太机巧使他的思想难以理解，使济慈，带着对有躯体事物的爱，对形式和色彩的精确的爱，以及对情感通过肉体变得睡意浓浓的爱，在月亮中看到了知识之美；而布莱克，他生活在他称为永恒的快乐的能量中，在太阳里看见了它，在那儿他的诗的守护神的化身在一只大炉旁劳作。为什么这些人如此喜欢光亮而雪莱想到它就感到疲倦和烦恼呢？我想这其中必有某种原因。月亮是象征中最善变化的东西，且不仅仅因为它是变化的象征。作为水的女主人，她掌管着本能的生命和事物的降生，因为，如波菲利所说，甚至“想象”中的“形象的出现”也是通过“额外的湿润”产生的；而且，作为寒冷而可变的火置于荒凉的天空中，她以同样的方式掌管着纯洁和降生事物无聊的到处闲荡。她能给上帝一个

身体，并让加百列传她的信息，或者她可以在男人们最幸福的时刻降临到他们面前，如同她来到恩底弥翁前一样，或者她可以拒绝给予生命并射出她的箭；但是因为她只有在给出自己时才成为美丽的，并且不是飞翔的榜样，她不被孩子的欲望所爱。

雪莱禁不住用不友好的眼光看她。人们相信他在一个时期描写过玛莉，那时她在人们的眼中似乎很冷漠，在《埃皮普塞契甸》的段落中诉说着，一位像月亮一样的女人怎样领着他来到她的洞中，让“霜”爬进了他思想的海，用“她的银舌”使生命和死亡如此销魂，以致于从他身上喊着跑着，“走开，他不是我们的成员。”当他描写月亮作为某个美丽场景的部分时他能称她为美丽的，但是当他拟人时，当他的词语受到大记忆或我们人的深处神秘浪潮的影响时，他就变得不友好或不真的友好或令人极其同情。月亮的双唇“苍白而暗淡”，它是“寒冷的月亮”，或“冰冻而异常的月亮”，或它“被忘却”和“在消逝”，或它“游荡着”，并且“疲惫不堪”，或它是“暗淡而灰白的”，或它“因疲倦而苍白”，并“无伴地漫游着”，“永远变化着”，找不到值得“坚定不移”的目标，或像一位“将死的女人”趔趄着，“在她疯狂而无力地漫游着的大脑的引导下走

出了房间”,甚至当只是一颗星星时,它投下恶毒的影响让情人们的嘴唇“苍白”或暗淡。当时光被抬进他在永恒中的坟墓时,它才能变成一件快乐的东西,因为那时,大地的精灵,人的多产的思想,将向它灌满他自己的欢乐。他描写着大地和月亮的精灵,在他们生命的河流上移动,这一段读起来像半懂不懂的幻象。人已成为“许多灵魂中的一个和谐的灵魂”而“一切事物都流向一切”,“熟悉的行为经过爱而变得美丽”,而在这一变化时的“快乐的生气”从心灵流到心灵直到“月亮的无生气的山上的雪松动了。”

某个老魔法作者,我忘了是谁,说:如果你希望成为悲伤的就在你左手中抓住一个银制的月亮的形象,如果你希望成为幸福的就在你的右手中抓住一个金制的太阳的形象。太阳是敏感生命的象征,也是信念、欢乐、自豪和能量的象征,确实是意愿的整个生命的,也是美的象征,美既不引诱远方的,也不在给出自身时成为美丽的,而是让所有的人高兴,因为它是美。泰勒引用普罗克拉斯的话称之为“一切可感觉事物的创造者”。因此很自然,布莱克,他总喜欢赞扬能量和所有过分消耗自己的事物,他还认为艺术是使人远离怀疑和沮丧的充满热情的劳

动，女人的爱是恶魔当它要束缚男人时的意愿，应该看到诗的守护神不在女性的星中，而在太阳中，并应该欣喜地沉浸在“他的力量中的太阳”的诗中。然而，雪莱，除了当他用它来描写个别美人埃米莉娅、维维安尼，她“像太阳的化身，当光变成爱时”，较少用友好的眼光看它。他仿佛看它只在雾中蒙着面纱或在水上闪光时才有完美的幸福，或当衰弱到只能用面纱遮起自己的星的光明的时候；在《生命的胜利》这首公开宣称为象征主义的一部分诗中，它的力量就是所有专制国家的存在和源泉。当象征晨星的女人从他的眼前退去时，卢梭看到“一辆冰冷而闪亮的车”中有个“新的幻象”，一弯彩虹翱翔在她上空，她过来时影子从“叶子和石”上走开，而她奴役过的灵魂仿佛在“那光中像侏儒一般在阳光中跳舞”，或者他们在那“沙漠里的草色青翠中”新长起的鲜花间跳舞，却并不留意即将临头的灾难。“有伟人，有不朽者”，所有戴着“主教冠、僧帽、王冠或光的花环”但还不知道自己的人，甚至“伟大的柏拉图”也在那儿，因为他知道欢乐和悲伤，因为生命不能用金子或痛苦、用“年岁或懒散或奴役”征服他，但爱情却征服了他。所有曾经活着的人都在那儿，除了基督和苏格拉底及“神圣的少数”，他们丢开所有生

命能够给予的东西,终生做着无疑的追随者,或那些"一旦用生命的火苗点燃这个世界,就快得像鹰一样飞回自己本土的人。"

在古代,对我来说,仿佛布莱克,他对所有的反对就是高兴地活着,总说到他的高兴,可能在某个太阳的礼拜堂中赞美过;而雪莱,他恨生命因为他在生命中发现了更多的无人懂得的内容,他可能闲逛着,失神于一个无尽的幻想中,来到过某个无限欲望之星的礼拜堂。

我还认为在他跪于一个祭坛前时,那儿的绿玛瑙做的灯燃烧着细细的火苗,一个幻象可能一次又一次来到他眼前,一个幻象中,一条船跟着一颗星的光芒,漂下高山间的大河,那山里有洞,山上有塔;声音也可能告诉过他,对于每个人怎样有某个场景、某个冒险、某个画面,这是他自己的秘密生活,因为智慧首先在形象中说话,这一形象,如果他只要终生揣摩,就会引导着他的灵魂,从不明的环境和世界的潮落潮起中解脱出来,进入那遥远的家庭,那儿不死的众神等待着所有灵魂变得如火苗一样简单,所有身体变得如玛瑙灯一样沉寂的人。

但是他出生于一个旧的智慧已消逝的时代并满足于仅仅写诗,并且经常很少想到诗外。

1900年

威廉·布莱克和想象力

历来就有人像爱情人一样热爱未来。未来与他们同呼吸,并在他们周围甩动她那飘逸的秀发,使他们无法理解自己所处的时代。威廉·布莱克就是其中之一。如果说他的话晦涩难懂,那是因为他谈到的事情在他所了解的世界上没有原型。他宣布了艺术宗教,在他所了解的世界上所有的人连做梦都没想到过;他对艺术宗教比我们所了解的这个世界上数千名受过其洗礼的敏锐的人理解得还要透彻,因为在重要的事情开始之际——在爱情初始,在任何工作之始——都有一段时间,我们对事情的理解要比结束之时更透彻。在他那个时代,有知识的人相信,他们通过阅读想象力丰富的书能获得乐趣,但通过聆听布道以及做或不做某些事情能"塑造自己的灵魂"。当他们不得不去解释为什么像他们自己一样严肃的人那么敬仰伟大

的诗人时,他们由于没有充分的理由就会感到很困惑。在我们这个时代,大家一致认为,我们通过阅读古代某个伟大诗人的作品,阅读雪莱或华兹华斯的,歌德或巴尔扎克的,福楼拜或列夫·托尔斯泰变成预言家并沦为次等作家前所写的作品,或观看威斯特勒先生的绘画,在自娱的同时"塑造了我们的灵魂"。若是通过聆听布道或通过做与不做某些事情来塑造灵魂,那么充其量也只能塑造一种比较浅薄的灵魂。我们用类似于先辈们用来描写基督教的福音和神秘的细腻的句子来描写我们伟大的作家,甚至那些作品似乎有些不虔敬的作家们;不管我们嘴上信什么,我们心里总是相信白朗宁在他的一篇用散文而不是诗体写成的小品文中所说的话:美丽的东西"已在圣手上燃烧"。如果错过了时机,圣手将重重地落在低级趣味上。当时没有人相信这一点,但威廉·布莱克相信,并且开始鼓吹反对菲利斯人,就像中世纪时鼓吹反对撒拉逊人一样。

他从波姆·雅各布和古代炼金术士作家那里学到了想象是"圣体"和"圣灵们"最早发出的东西,并由此做出他们没有做出的推论:想象力丰富的艺术作品即圣灵最伟大的暗示,对所有生物(不论有罪与否)的同情则是基督对罪孽的

宽恕。这是从感官的观察中所做出的推论，将我们与死连在一起，因为它把我们束缚在感觉上，并通过我们相互之间的利益冲突把我们彼此分开；但想象通过美的永恒性把我们与死亡分开，并通过打开所有的心灵之门将我们紧密地联系在一起。他一再宣扬所有有生命的东西都是神圣的，不神圣的只有那些没有生命的东西——冷漠、残忍、胆怯，还有古时候产生这一切的根源，即对想象力的否定。由于感情最有生命力，也就是最为神圣（这在布莱克所处的时代是个令人反感之极的谬论），人类将乘着感情的翅膀走进永恒。

对此，布莱克的理解很肤浅。如果在给瓦拉的一些画中超越了最初铅笔画线条模糊和水彩画色彩浅淡这一点，那在他所处的时代和我们这个时代都将引起相当大的反感。这个“愚蠢之躯”的感觉，这个“土与水中的幻影”，本身只是有半个生命的东西，“植物性”的东西，只是一种感情，“永恒的光荣”使之成为上帝之躯。

这种哲学使他比同时代的其他任何一位诗人都更诗人，因为这使他满足于表达进入他头脑中的每一种感情而不需去想这种感情的效用或使其受到任何效用的束缚。有时读到优于布莱克所处时代诗人（如丁尼生或华兹华斯）的作

品时，感到他们由于在问自己的作品是有益于还是有损于这个世界，而不相信所有美好的东西都已"在圣灵手上燃烧"，从而消耗了精力和富有想象力的激情的单纯性。但一读起布莱克的作品，就仿佛一泓永不干涸的美之清泉溅到我们脸上的水花。不仅在读《天真之歌》或他希望称之为《善恶观》的抒情时有这种感觉，而且读起那些"预言作品"来也有同样感觉。他在这些"预言作品"中表现得言语混乱而晦涩，因为他讲到的东西在他周围世界中没有模型。他是一位必须自己创造象征的象征主义者；他作品中的英格兰诸郡，相当于以色列各部落；他作品中的山山水水，相当于一个人身体的各个部位，如象征主义作家维利亚斯·德·莱塞尔·亚当的作品《阿克塞尔》中的象征主义一样任意，但他将不调和的事物揉在一起，却是《阿克塞尔》中所没有的。他大声疾呼并试图创造出一个神话，因为他手头找不到。他若是但丁时代的一名天主教徒，他就会因有了圣母玛丽亚和天使们而感到满足。他若是当今的一名学者，他也可以像瓦格纳一样从北欧神话中选取他的象征；或在莱斯教授的帮助下，沿着他在"耶路撒冷"发现的那条小道走进威尔士神话；或者到爱尔兰将她神圣的山峦还没有从信仰中消失的神

性(如果说已从祈祷者心中消失了的话)作为他的象征;他的言语中也不会再将不协调的东西混在一起,因为当时他所谈到的东西早已浸在了情感之中;他的话也不再会那么晦涩,因为已有一个传统的神话立在他的意思的入门处和他那神圣的晦暗的边缘上。如果"伊尼萨蒙"被称作弗雷亚、戈威迪恩或达努,而且生活在古挪威、古威尔士或古爱尔兰,我们就会忘记她是一位神话中的人物;她的竖琴所奏出的赞歌将只会使我们想起古代的赞歌。

1897 年

诗歌中的象征主义

一

阿瑟·西蒙斯先生在《文学中的象征主义运动》一书中写道："体现在当代作家作品中的象征主义，如果不能在这样或那样的掩饰下体现在每个具有丰富想象力的作家的作品中，那它就会毫无价值。"这本书论述精辟，我无法按自己所想的那样去赞扬它，因为它是写给我的。该书接着指出近年来已有多少有影响的诗人在追求象征主义原则下诗的哲学，甚至在那些追求诗的哲学令人反感的国家里，新作家也如何在其探求中追随他们。我们不知道古代作家之间谈论些什么。现存莎士比亚的谈论只谈到一位证券投机商，而莎士比亚又是古代与近代之交时期的作家。那位报界人士似乎相信他们谈论的是酒、女人和政治，但从来没有，或没有认

真谈论过他们的艺术。他确信,没有一位拥有自己的艺术哲学或知道该如何写作的理论的人创作过艺术作品。不经深思熟虑就进行创作的人没有想象力。他谈到这一点时兴致极高,因为他多次在舒适的餐桌上听到过这种观点。在那些地方,有人由于粗心大意或过分热情提到一本很复杂的书或一个尚未忘记美即罪名的人。一位神秘的中士在那些条条框框和一般性概括中操练报界人士的观点,并通过他们操练除现代人以外的所有观点。这些条条框框和一般性概括反过来又产生战斗中的士兵那样的忘性,结果报界人士及其读者在许多类似事情中已经忘了瓦格纳在开始创作其独特的音乐之前花了 7 年时间整理和解释他的观点;忘记了戏剧及随之而来的现代音乐产生于在佛罗伦萨一位叫基奥范尼·巴赫迪的人家里所进行的谈话;也忘记了七星社用一本小册子奠定了法国现代文学的基础。歌德曾经说过:"诗人需要所有哲学,但不能写入他的作品",尽管并非总要这样。英格兰报界人士很有势力,但却不如别处有那么多的观点。几乎可以肯定,除英格兰以外,没有一部伟大作品的问世没有经过严肃的批评这一关。可能由于这个原因,伟大的艺术作品在美国已经死亡,因为庸俗作品武装了自己并已

到处泛滥。

任何具有哲学和批评能力的作家、艺术家也许只是达到了审慎的艺术家水平。然而，正是这能力激发了他们惊人的灵感。这种灵感使他们在其作品中表现出部分圣人的生活和被掩盖起来的现实。这部分生活和现实本身就能在感情上消除他们的哲学和批评在理智上要消灭的东西。可能他们尚未追求到新东西，只是弄明白或照搬早期的纯灵感，但由于圣灵的生活对我们的外在生活发起了战争，在我们改变我们的武器和行动的同时亦须改变其武器和行动。于是他们就产生了美丽而惊人的灵感。科学运动所产生的文学往往迷失在各种各样的外在的客观存在中，在见解、雄辩中，在逼真的文学作品和如画的语言中，或在西蒙斯先生称作“用砖和灰泥来筑构一本书的内容”的尝试中；现在，作家们开始强调作品的号召和建议成分，强调伟大作家的作品中我们称之为象征主义的东西。

二

在《绘画中的象征主义》一文中，我试图描述绘画和雕刻中的象征主义成分，也描述了一点诗歌中的象征主义，但是一点没有提作为所

有风格实质的难以定义的象征主义。

最具忧郁美的要算彭斯的这两行诗了：

明月随白浪西沉

时光与我共殒，噢！

这是完美的象征主义作品，把月光的皎洁，浪花的雪白与时光的流逝放在一起，其间的关系十分微妙，你可以从中感觉到其美妙之处。但是，把所有这些月、云、流逝的时光以及最后一声抑郁的叫声放在一起，使人产生一种其他任何形式的组合都无法产生的情感。我们可以把这称作隐喻笔法，不过叫它象征主义更确切些，因为隐喻不能深刻到动人的程度。当它们作为象征时，是再完美不过了，因为它们是声音之外最微妙的东西，人们可以从中发现什么是象征。如果有谁以其记忆中任何优美的诗句开始幻想，那他就会发现它们像彭斯的诗。以布莱克的这句诗开头——

月光亲吻着露珠，快乐的人儿在浪花里垂钓。

或以纳什的这几行诗开头——

天空一片光明

美丽的女王英年早逝

尘埃合上了海伦的眼睛

或以莎士比亚这几行诗开头——

在大海的岸边
泰门建起了他那永不倾覆的大厦
会有一天，汹涌的波涛泛着泡沫
　将把它淹没

或者引用某一行相当简单的诗句，其妙处从其所在故事中所处的位置上体现出来，看看它如何与其他象征一起熠熠闪光，使故事显得美丽动人，就像燃烧的灯塔之光中闪光的剑锋。

所有声音，所有色彩，所有形式，无论是因为其固有的能量或是由于长期的联想都会引起难以描述而又十分明确的感情，或者如我常想的那样，招来某种无形的神仙。我们把这些神仙走过我们心头的足迹叫作感情。当声音、色彩、形式和谐地组合在一起的时候，他们仿佛变成一种声音、一种色彩、一种形式、各自激发出不同的情感，却又浑然一体。每一件艺术作品中的每一部分都存在这种组合，无论它是一部史诗还是一首歌曲。这种组合越是完美，促成其完美的因素越是多种多样，所激发出的感情也越强烈。因为感情只有找到其表达方式才能存在，才能成为感觉得到的、生动的东西，而且，因为三者之间没有任何两种组合能激起同一种感情，且从某种程度上说，由于它们的组合所产生的效应是短暂的，是浮云流影。的确，只有那

些看似无用或很脆弱的东西才有力量，而那些似乎有用或强有力的东西，比如，军队、转动的车轮、建筑样式、政府体制、理性的思考等，若不是很久以前某些理智让位于像女人倾心情人那样的感情，使声音、色彩、形状或所有这些东西和谐地组合在一起，从而使别人能感觉到它们所产生的感情，那情形会有所不同。一首小抒情诗能激起一种感情，这种感情又汇集其他感情并与之融合在一起产生一部伟大的史诗。最后，迸发出来，并在日常生活中变得越来越强烈，就像古树的年轮一样，一圈比一圈大。这大概就是阿瑟·欧莱尼斯让他的诗人说他们用叹息筑起了尼尼微(古亚述王国的首都)时所表达的意思。当我听说某场战争、某种宗教狂热、某种新产品，或其他任何一种人人都在谈论的东西时，我从不相信它不是由萨洛尼的某个男人的胡诌而引起的。记得我曾让一位预言家问一下他所供奉的神灵之一(他认为，这些神以他们象征性的身体站在他周围)，看看一位朋友的诱人但又似乎微不足道的劳动能产生什么结果，回答是："民族的毁灭和城市的倾覆"。我实在怀疑，似乎产生我们所有感情的世界的本来面目是否并不仅仅像放大镜一样反映孤独的人在富有诗意的沉思时所产生的感情，或者是说若

不是诗人和其影子——牧师，爱本身将不仅仅是动物的一种欲望，因为除非我们相信外在事物就是现实，那我们必须相信粗俗是高雅的影子，事情在变蠢之前都是明智的，在公开之前都是秘密的。我认为，孤独的沉思者从九级的最底层接受创造性的灵感，从而创造毁灭着人类，甚至创造和毁灭世界本身，因为“变化着的眼睛”不是“能改变一切吗”？

戏　剧

一

记得几年前我劝一位不太出名但却很优秀的诗剧作家写一部尽可能标新立异的剧本，以便人们能用新的眼光去评价它。剧本写好后，在某个郊区的小礼堂，由为数不多的观众出资演出。我说他应该在第二年再写一部，如此下去，每年写出一部。那些经常读书而不去剧场的人慢慢地会认识到他的才华。我建议他从田园生活剧着手，因为观看这类戏剧不会像看商业性戏剧那样使人一直处于紧张状态。他部分接受了我的建议，并且取得了不大却是全面的成功。演出的场数是他事先宣布的2倍，而且小小的剧场里场场爆满。他并不满足于得到同行的赞扬，也等不到下一年再得到他们的赞扬，而是立即在伦敦租了一家很有名的剧院上演他

的田园生活剧和一出新戏，让那些思想贫乏而又无知的人欣赏。至今想起他那部田园生活剧我依然很喜欢，因为它是那么富有诗意，即使不算很优秀。但我记住的是在那个小剧场而不是在那个大剧院的演出。在那个小剧场里，我受到周围观众的感染变得愈加高兴；而在那家大剧院，我却感到不舒服，就像一位不受欢迎的客人使人不舒服一样。

我们用想象和真诚写成的、充满精神愿望的作品，为什么要给那些颇为"优秀"的人看呢？他们认为罗赛蒂(Rosetti)作品里的女人是"丑八怪"，罗丁(Rotin)笔下的女人"丑陋"，易卜生不道德。他们只想静静地欣赏许多聪明的作家为迎合他们的口味而写的作品。我们必须为了自己，为了我们的朋友，还有少数朴素地理解我们从学问和思想上所理解的东西的人创立一种戏剧。基于这种感情，也为了使名符其实的人们能了解我们，我们已计划创立爱尔兰文学性戏剧，希望每年春天上演一二个剧目。观众可以摆脱至今犹存的观看商业性戏剧的麻木感。我们上演的剧目大部分将是久远的、超俗的和理想的。

人们普遍认为诗剧已走到了尽头，因为现代诗人没有写诗剧的能力。宾扬先生似乎接受

了这种观点。他说："人们常常以为是经营者阻挠了诗剧的发展，但更可能是诗人使经营者们失望了，如果诗人意在为舞台演出而写作，他们的剧作一定具有戏剧性。"我发现与其说观众、演员和经营者们变了，倒不如说人们心中永恒的声音——想象变了。我认为观众从拥挤的城市生活中学会了浮于生活的表面，而演员和经营者们则研究如何取悦于他们。所有的艺术形式都是艺术，那么为什么所有的严肃的绘画和诗作都变得不仅使多数人感到晦涩难懂，而且为他们所厌恶，而戏剧却使他们高兴呢？我曾听说，有些人在爱尔兰的小木屋中听用盖尔语演唱的歌曲，"一位老诗人的忏悔"或"去年淹死的五位青年"、"淹死的情人要去美国"，或者听人讲奥义森的故事。他们与索福克勒斯、莎士比亚以及卡尔德龙的听众并没有什么不同。在我看来，布里吉斯先生的《尤利西斯归来》是现代戏剧中最优美、最动人的剧目之一。如果盖尔语联合会将其译成盖尔语，也许会在阿兰诸岛获得一定成功。但我敢肯定在海滨地带是不会获得成功的。

布莱克说过，所有的艺术都是为了再现黄金时代，所有的文化当然也只是为了再现人类初始的纯朴、天真并给他们加上关于善良丑恶

的认识。戏剧需要城市，因为在城市可以找到足够的观众，而城市又毁掉戏剧所要激起的情感，因此，戏剧上演时间很短，而且次数很少。会有那么一天，戏剧使城市里的人们依然能想起水手、农民、牧民和使用弓箭、长矛的人的感情，就像在机器出现以前，城市里的房子、家具和陶制器皿依然记得岩石、树林和小山坡。还会有那么一天，这一天就要开始，思想和学识将发现自身的愿望。在第一天里，戏剧是大众的艺术。在第二天里，它是成为一名教士的准备期。尽管这个世界尚不那么古老，我们找不出任何例子，但有可能这些教士将到处传播他们的宗旨，使他们的艺术成为大众的艺术。

第一天过后，演员们发现越来越多的人更容易为其所见而不是所闻感动。听台词就像所有理性的感觉一样使人筋疲力尽，没有几个人会喜欢令人筋疲力尽的感觉。演员一开始的道白就像读报一样，他们忘记了演说是一门高雅的艺术，因而把所有的精力都花费在蹩脚的表演艺术上，满足于引起我们的共鸣。结果那些喜爱诗的人们发现与其朋友、情人一起坐在剧场听诗倒不如独自在自己房里读诗。我曾经问过威廉·莫里斯先生是否想过要写一个剧本，他说想过，但不愿写，因为演员不知道怎么朗诵诗

歌。斯温伯恩先生的《洛克来因》于一个月前上演。演得还不错,可没人能说它是否适合舞台演出,因为没有一种韵律,没有一声动情的呐喊是用音乐强调出来的,而没有音乐强调的诗听上去只是在用矫揉造作、令人生厌的语调叙述本可以自然而简明的散文表达的东西。

由于观众和演员发生了变化,经营者们学会了用绘在木板和油布上的风景来代替诗的描述。结果,这种在希腊曾是用于解释故事中最不重要的部分的布景,变得和故事一样重要。当初人们听聚集在俄狄浦斯周围的长者们讲话时,须有想象力和幻想天才才能看到科罗那斯的马群和鲜花;听邓肯在麦克白的城堡前的道白时,同样需有想象力和幻想天才才能欣赏"欧洲燕"的"吊床和多产的摇篮"。但要欣赏那些懂得如何在一瞬间把一切都表现出来的人所画的使人一目了然的自然景象是无需什么想象力的,同时,经营者们把演员的戏装做得越来越华丽。人们的眼睛在欣赏天鹅绒和丝绸以及女演员漂亮的身段时,大脑可以静静地休息。这些变化使商业戏剧日臻完善,而商业戏剧是我们趋向生活、思想和艺术上的外在化运动的代表,这个运动为当代评论界所反对。

即使诗歌被朗诵得像诗的样子,常常仍然

不适合舞台演出，因为在舞台上，自然景色被描述得是那样近似，而诗则是根据传统方法写成的。一旦我们看见绘画或姿势想到人们在公路上相遇时并不用诗来交谈，那诗就显得难以置信。因此，戏剧创立起来以后，就必须找出严肃的、装饰性的姿势和严肃的、装饰性的布景，以使演员说到"现在是黎明时分"，或"天下着雨"、"风摇撼着树"时，观众会忘记这些姿势和布景；还要找到与剧情相宜的服装，以使凡间的演员不费多大力气就变为浪漫的神仙。戏剧开始于宗教仪式，如果不使其台词恢复到与古代一样占统治地位，那它就不能变得重新辉煌起来。

恢复艺术性戏剧将需要一代甚至几代人的努力，因为必须要从商业戏剧那里找到自己的演员，还有布景，直到有新的演员和新的画家来帮忙；直到许多失败和不完全的成功产生出一个新的惯例，使开始在我们头脑中浮现的理想尽善尽美。如果乐意找就能找到自己的画家和演员，那么该有多容易！我认识一些画家，他们从未画过舞台布景，但能画我所要的布景，不过他们都有自己的事情要做，在爱尔兰我听一个红头发的演说家重复一些蹩脚的政治诗，声音像火焰一样动人心弦，使之似乎成了世上最动听的诗。但他没有舞台演出的实践经验，甚至

可能对这种实践经验不屑一顾。

1898年

古雅典最高法官狄奥尼修斯曾这样写道："上帝根据他的使者们划分各民族的边界"，使者中每一位都是尚待揭示的某个民族的精神。正是他们创立了各民族的文化传统；各民族在觉醒时期就预见到注定要延续其传统的后人将要完成的一切，就像情人第一眼就明白将要发生的一切，诗人和音乐家第一次创作冲动时就能看到整个作品。只有在觉醒时期，才有大批人懂得正确理解生活和命运比娱乐更重要，像古希腊、伊丽莎白时代的英国，或当代斯堪的那维亚就是这样。在伦敦这个所有文化传统都要消失的地方，人们一听说某场戏是文学作品就会讨厌它，因为他们不愿忍受精神上的优越性。而在产生过许多新传统的雅典，欧里庇得斯曾问他的戏迷这样的问题：是该他教育他们还是他们教育他，通过这种方式将厌恶变为热情。新兴民族凭借本能去理解事物；因为他们听到了未来的呼唤，旧的发现已不够用，而生活的全部就是在发现奇迹和热情中开始，在展示自己的过程中消逝，也就是在我们误以为的进步中消逝。我认为发展教育，增强礼仪，完善法律能

创造高尚和美;生活会慢慢地稳步走向某种完善,这只是我们的一个幻想。进步是个奇迹,来得很突然,因为奇迹是最强大的力量创造出来的。自然本身并无任何力量,只有死亡和忘却。如果一个人研究自己的思想,他就会与布莱克想到一起:"每一个比脉动一次还短的瞬间都等于6000年,因为在这一瞬间诗人完成了他的创作,所有的重大事件都开始于同样的一瞬间,并在同样的一瞬间孕育成熟——脉搏跳动一次的时间。"

艺术渐衰期

我们的思想感情往往只是随着一轮无形的月亮而涨起的潮水飞溅出的浪花。记得开始写作的时候，我希望把周围世界描写得尽可能生动形象；特别喜欢读生动、适于朗诵的书，也许还有点不满足。后来我突然没有了描写外部世界的愿望，发现一本书若是没有精神上的东西就引不起我多大兴趣。当时我并不懂得这种变化超出了我的思想限度，但现在我懂得了全欧洲的作家都在与形象化和适宜于朗诵的写作方法作斗争，与科学和政治思想带入文学领域的那种“外在”斗争，尽管他们往往并不能从哲学上理解自己的斗争。这种斗争已经有些年头了，但至今才有力量刻画小小的内心世界，而在艺术上并不仅仅追求娱乐性。在法国，这个运动开展得更加引人注目，这是因为法国人具有超群的逻辑性。《S·安东尼的诱惑》这部旧浪漫

主义最后一部戏剧力作与《阿克塞尔》这部新浪漫主义戏剧的第一部力作有着截然不同的区别。梅特林克追随了维利尔·德·莱尔·亚当伯爵。福楼拜描写了令人难以忘怀的生动、奇异、美丽的风景和人物,描写的是人们看得见、听得到的东西,并充塞着历史和人种学的细节。但是维利尔·德·莱尔·亚当伯爵似乎有一股突然而来的力量,把那些背后闪耀着精神和激情、如同东方蓝里透红的玻璃灯罩后面闪耀的灯光一样的词汇一扫而光;塑造的人物甚至连个人性格也都像云朵一样逝去,还有点像东方三大博士循着他们的那个星座翻山越岭时的骄傲;而梅特林克连这点渴望和骄傲也被去除了,呈现在我们面前的只有虚弱的灵魂,赤身裸体,凄凄惨惨的影子一半已经变为蒸气,在地狱的边缘相对叹息。我认为,法国绘画艺术也已发生了类似的变化。因为到处可见挑不起生活担子的软弱无力、站立不稳的躯体,还有与我们生活中所见的清晰的风景不一样的、颜色和形状模糊不清的风景画,再也见不到原来画派所作的戏剧故事画和有着生动形象的风景画。

在英国也发生了类似的变化,但没有法国那么迅猛,而且还夹杂着更多的轻微的变化,从白朗宁、丁尼生甚至还有那些很少与他们归为

一类的诗人如斯温博恩和早年的雪莱等诗人的作品中可以看出，诗歌尽可能地扩大其表达范围，力图揉进科学和政治、还有那个时代的哲学和道德观；但是在旧诗的阴影里，一种总是在缩小其表达范围的新诗派已经成长起来。罗塞蒂是创始人，但他在写诗时带有太多的绘画色彩，不可能全力以赴地沿着这条路走下去。当朗先生、高斯先生和多布森先生致力于创作最简练的抒情诗时，当布里吉斯先生作为更出色的诗人，精心创造出对于除脱离形体的感情之外都过分雅致的韵律，并仅仅是一遍又一遍地重复最古老的诗歌的调子时，这种新诗就成为一场运动。追随这一诗派的诗人，要么完全改变了原来色彩浓艳的诗歌，要么把人们的想象力从复杂的现代生活和思想中尽可能远地引导出去，从而表达出某种个性或精神上的激情。这种变化在英国绘画中表现得更为明显。英国绘画在工于格律时，就开始抛弃某些东西，因为那些为生活而操劳的人可以领会到这远远走在法国绘画前面，因此，在欧洲大陆理想主义的艺术被称作英国艺术。

的确，我在每个国家的艺术作品中都看到过那些微弱的灯光，浅淡的色彩、模糊的轮廓和虚弱的体力，这些可以称作为“衰落”，但我却更

愿意称之为“艺术渐衰期”,因为我相信艺术是在于向往未来的事情。有一位爱尔兰诗人,他的诗的韵律就像秋日黄昏海鸟的哀鸣。他的这行诗告诉我们“艺术渐衰期”的意思。“日光已疲倦,该停止耕作了!”它更为重要,因为它出现在我们开始对解释外在规律的实证科学感兴趣的时候,这些东西有心与无心的思想交流,幻梦中的先见之识,死者来到我们中间,还有许多别的东西,我们可能处在世界严重危机的关头,人们肩负着长期以来积累的财富,正要沿着当初上升时期走过的路再返回去。如果你能从诗集《卡勒瓦拉》中找到最初的诗人的想象,那你就会看出他们不像荷马那样对周围事物全神贯注,而荷马也不像维吉尔那样对周围的事物十分兴奋。但丁把辩证法引入诗歌中。尽管他使之为他的矫揉造作的诗服务,但辩证法是经过生活锤炼的头脑发现的,是由许多事物的相互交流而产生的,而不是对内心活动的自然表述,莎士比亚打破了诗与戏剧的对称性,以便能填补各种事情和它们之间偶然的互相联系。

这些作者中每一位都比在他们之前的作家走得更远,但是只是有了现代诗人,有了歌德、华兹华斯和白朗宁,诗歌才不再把世界上所有的事物看作用标志和符号编成的字典,开始称

自己为生活的评论者和事物本来面目的解释者。绘画、音乐、科学、政治,甚至宗教,因为他们感觉到我们除了花开花落之外,对世界一无所知,这个信条已经发生了数不清的复杂的变化。人们想得到并且已经得到这个世界,而且已经倦怠,我想这不是一时的倦怠,它将持续到最后一个秋天,直到晨星像枯叶一样随风飘落,当他说:"只有我所触到、看到和听到的才是真实的"时就变得倦怠了,因为他终于看到它们时不再有幻觉,并且发现它们只不过是空气、尘土和潮气。现在他必须首先具有哲学头脑,甚至在艺术上也是如此,因为他只能沿着来时的路返回去,这样才能通过哲学摆脱倦怠。我认为,艺术就要肩负起已从牧师肩上卸下来的重担,使我们想到事物的本质而不是事物本身,从而把我们引回我们的旅程。我们要用蒸馏法取代炼金术来做化学和其他科学的分析;我们中有人在到处寻找完善的蒸馏器,以求不损失一滴溶化的银和金。最近西蒙斯先生写文章评论马拉梅先生的方法,引用他的话:"我们应当改换矫揉造作的创作方式,从美学角度来说这种写作方法是一种错误,尽管几乎所有的杰作都存在这一面,以便我们在精美的纸页上描绘的不再是诸如森林里的恐怖或枝叶茂密处的雷,也

不是浓密的树林，希望用“在相互映照中闪光，就像宝石上火焰的痕迹”一类的词语来取代“旧的抒情灵感或这个短语的强烈的个人倾向”，“从许多作为音、形单位而不作意义单位的词、语中”“创造出一个迄今为止该语言中还没有的纯粹的词”。赛门斯先生将这些和其他句子理解为从今以后诗歌将成为写本质的诗，而短小凝重的诗将互不联系。这样的诗我想将有许多，因为诗人们一直在越来越起劲儿地探究一种几乎脱离身体的迷醉。但我认为我们不会停止写长诗的，随着一种新信念使得世界在我们手下变得重新具有创造力，写诗便变得越来越多。我想我们将重新学会如何用长诗描写一位老人在为魔法所笼罩的岛屿之间飘泊；并终于回到了家中，描写他那慢慢积聚起来的复仇心理，一位女神飞来飞去那朦朦胧胧的形象，齐发的箭，还要学会使所有这一切截然不同的东西“在相互映照中闪光，就像宝石上火焰的痕迹”，并变成“一个纯粹的词”，使得代表非凡想象力的标志或象征像“森林里的恐怖或树叶深处沉默的雷”一样难以捉摸。

1898年

克里斯琴·罗森克鲁克斯教派之父的遗体

据传说，克里斯琴·罗森克鲁克斯的信徒们给他不朽的尸体裹上精美的衣服，埋在该教派的教堂下面，坟墓里装进了天上人间及以地下水中各种东西的符号，在他周围放上了永不熄灭的魔灯。这些灯将一代接一代地亮下去，直到该教派其他教徒偶然发现这座坟墓。在我看来，过去200年中的想象并没有发生多大变化，只是被埋葬在批评的大墓里，上面点上了永不熄灭的智慧和浪漫的魔灯，被裹上精美的衣服，葬在高贵的地方，以致于我们已经忘却了他那有魔力的双唇是闭着的，或只为抱怨一些忧郁的、鬼叫一样的声音才张开。古人和伊丽莎白时代的人像女人沉湎于爱情一样沉湎于想象之中，塑造出的人物使得世人似乎只是影子，激发出来的感情使我们的爱与恨显得只是短暂的，浅薄的幻想。然而，现在吸引我们的不是伟人，

也不是我们想象出来的激情，因为我们诗歌中的人物和感情主要是旧时的诗或我们周围的生活在镜中的映象。但我们对于它们的评价，即我们对生活的批评则是从他们的财富中榨取的。亚瑟王和他的大臣们算不了什么，但闪耀在他们周围的多彩的灯光却与教堂窗口透出的灯光同样美丽；波姆皮利亚和圭多微不足道，而被人一再提起并在罗马教皇嘴里达到顶峰的沉思和阐释则是基督时代最有智慧的东西之一。我总也摆脱不了这样的想法：这个批评时代就要结束，就要为一个想象、情感、情绪、暗示的时代所取代；因为对一个精神世界的信仰肯定又要到来；当我们是“土和水的影子”这一概念随之逝去，我们将会相信我们自己的生命及其所渴望创造的一切；当现实不再以外部世界为标准时，我们将重新认识到激情是上帝的使者，若要将激情“不加约束地”体现在“它们永恒的光荣里”，甚至在它们为人类的和平与繁荣的结局所进行的劳动中，那就不仅仅是对我们这个时代的评论，不论这评论多么有见地，也不仅仅是要表达我们这个时代的社会主义、人道主义或其他势力，甚至也不仅仅是要对我们这个时代“作一下总结”；因为艺术是一种暗示，而不是批评，艺术家的生活用句古话说就是：“风随欲而

行,闻其声而不知其何来何往也;凡事出于精神者皆然。”

爱尔兰和艺术

艺术已经衰败了;对艺术感兴趣的人代代都在减少。单纯为生活的、赚钱的和自娱的事务占据着人们越来越多的时间,使他们越来越无力欣赏高难的艺术。当他买一幅画,它一般地表现了一个长期流行的思想,或某个传统形式下人们在并不严肃的心境中能够敬仰它,如同在那心境中羡慕一辆好车或一匹好马一样时;并当他们以与忘却了的买画方式同样的方式买一本书时,当这一时刻一过,就像一杯酒那样很快就被遗忘了。我们对艺术深深关心的人发现自己是几乎被忘却的一个信仰的全体教士,而我认为,如果我们要再次赢得人民,我们必须承担教士的方式和热情。我们对完美看得比别人更多,可能是这样,但我们必须在人民中找到这种感情。我们必须既要洗礼又要布道。

宗教的创造者已经确立了他们的仪式,他

们的艺术形式,对死亡的恐惧,对父亲对孩子的希望,对男人和女人的爱情。他们甚至把更古老的信仰的仪式也纳入自己的仪式中来,为怕一粒灰尘在过去的火中变成水晶,这一和宗教思想混合起来的感情,如果古老的仪式消失的话它也可能逝去。他们已重新命名了井和形象,并给春天、中秋和丰收仪式重新赋予了意义。在早期的岁月中艺术如此被这一方式占有以致它们同宗教几乎是不可分的,手拉手地走入所有的生活。但是,今天,它们已经长大,如我所想,太高傲,太焦躁而不能和完美单独相处,因此,有人看见它们,就像驾战车者站在空空的战车旁,手中抓着断裂的缰绳,或者寻求性欲这一世界上感情之中唯一留下与其相处的强烈情感引导着他们走自己的路。我们不应该责备他们,而应该责备事物中的神秘倾向,它终有一天会有尽头。在英国,像威廉·莫里斯一样的人们,看到自己周围的感情如此长期地同完美分离,以致仿佛它们直到社会变化以后才能变化,因而试图通过将其和使用结合使艺术再次和生活结合在一起。他们建议画家们少在粗帆布上画画,而在盘碟上烧出更多的画;他试图劝说雕刻家,烛台可能同雕像一样美丽。但在爱尔兰,当艺术长得寒酸时,他们发现手边现成地

有两种情感，对未知生命的爱和对国家的爱。我想让一位虔诚的作家和画家经常对从宗教信仰中抽取的主题感到满意，并且如果他的宗教信仰是那些大多数人的，最终他可能感动每个小木屋里的心灵。甚至当他的宗教信仰是少数人的时，他也会得到比写对普西芬尼的奸污，或画雪莱尸体的燃烧更好的欢迎。他将会找到在某种情感上的工作，这会引导他加入除了那些经过专业训练因而关心美丽的事物的人之外的许多人的行列。如果他是一位画家或一位雕刻家，他会发现各处的教堂都在期待着他的手，并且如果他跟随着他手艺的主人，我们别的情感就也会进入他的作品，因为他会表现他的“神圣的家庭”在像爱尔兰的山中曲折前行，而他的“抬十字架者”出现在他从自己城中的面孔上复制下来的面孔中。我们的艺术教师们应该催促他们的学生进入这项工作，因为我能记起，当我在都柏林学习艺术时，我在年青的热火烧得不旺时，怎样常常沮丧于城中普遍的淡漠。

十六年前，我出于爱国，为艺术以外的事物所感动而开始写作，对一种事物并不比对另一种事物有着更明显的冲动。但是，我要跟那些就要像我当年一样开始写作的人，尤其是那些如我当年一样相信艺术无种族、国家之分，是无主土地上的

花朵的人谈一谈。希腊人在他们的国界内看着，而我们，像他们一样，有比现代任何想象事件的历史更完全的历史；还有传奇，我认为，它们超过他们除了关于野性美的之外所有的传奇，并且在我们的土地上，如在他们的土地上一样，没有一条河，没有一座山不在大记忆中同某个事件或某个传奇相关；而我认为，政治的原因让我们热爱国家，比让他们爱得更强烈。我想让我们的作家和各行各业的手工艺人掌握这一历史和这些传奇，把山脉和河流的外貌牢固地留在他们的记忆中，并再现在他们的艺术中，这样，爱尔兰人，尽管他们走到了千里之外，就会仍然在自己的国家里。无论他们选择约翰·布尔的离去或是帕特里克的来临，或是近期的政治斗争作为主题，另一个世界就有很多会进入其中，他们对它的所有热爱也会流注到手中，可能和流到希腊手工艺人手中的一样多。换句话说，我要让爱尔兰重新创造出古代的艺术，如同在印度，在斯堪的纳维亚，在希腊和罗马，在每一个古老土地上已被理解的艺术；如同他们在打动整个民族而非生长于有闲阶层把理解当生意做的少数人时被理解的那样。

我认为我的读者[1]可能已经同意至此我

[1] 本论文首次发表在《联合的爱尔兰人》上。

所说的大部分观点，因为我们希望艺术变成这样。我确实认为我第一次学会自己如此希望是在青年爱尔兰社团中，或在读戴维斯的论文时。一个英国人，相信进步，本能地喜欢上世纪的世界文学，可能认为艺术像这些小教区，但它们是我们开始创作的艺术。

然而，我并不企望所有的读者都会同意我的观点，没有任何作家、艺术家，甚至选择布莱恩·博罗伊姆或圣·帕特里克作他的主题的人，会努力让他的作品通俗化。一旦他选定了一个主题，他只能想到给它一个令自己满意的表达。如同沃尔特·惠特曼所写——

> 演说是让演说家听的，演出是让演员而
> 　　不是让观众看的：
> 无人懂得伟大和优美，只除他自己或
> 　　自己的象征。

他必须让他的作品成为他自己通往美和真理之旅行的一部分。他应该在自己看到圣人或英雄、或山坡时把它们画下来，而不应该期待自己见到这些，当其他人叫喊着反对他所看见的东西时，他应该安慰自己，记住没有两个人是相像的，没有“精湛的美如果没有奇异”。在这种

事上，他无须谦恭。确实，他可以怀疑他的幻象的真实性，如果人们像对待传道者一样不和他争辩，因为只有一个完美，只有一种对完美的追求，它有时是宗教生活的形式，有时是艺术生活的形式；而我不认为这两种生活在报酬上有什么差别，因为“艺术的终点是和平”。

天主教堂仍然是大众的教堂因为“群众”是用拉丁语说的，艺术也仍然是大众的艺术因为它并不总是用它们所惯用的语言表达。我曾听我的朋友埃利斯先生说，是在纪念一位死后很久才出名的作家的庆祝会上说的，“让诗人被理解并不是诗人的任务，而是要理解他的大众的任务。他们最终被迫这样做就是对他的权威的明证。”当然如果你为艺术献身了，你就会得到艺术的荣誉。它可以仍然表现人类过去的方式，但它会停止显现上帝的面容。

如果我们的手艺人打算在我们可能称为其信仰和其国家的劝说下选择主题，如果我们懂得信仰意味着并不局限于一个教堂的精神生活的信念，那么他们很快就会发现，尽管他们的选择起初似乎武断，但它其实已遵循了其中最深层的原则。我现在除了爱尔兰以外什么国家也写不了，因为我的风格已被我所从事的主题定型了，但也有一段时间我的想象似乎不愿意，那

时我发现自己在用可能更适于印度或东方的事件的词语描写爱尔兰的某个事件,因为我的风格已经定型到欧洲文学的大溪流中,它来自许多分水岭,并且慢慢地,非常慢地我形成了一种新的风格。好多年后我才摆脱了雪莱的意大利的光彩,但现在我认为我的风格是我的。如果我用爱尔兰语写作,我本可以表现更多的爱尔兰风格,而我发现一切都是我自己。我相信,如果正在以外国的主题(这些主题就像沙滩上早被磨圆了的卵石)作传统画、写传统书的爱尔兰人也这样做的话,我们也会找到自己的风格。甚至山水画家,他画着一处他热爱的地方,并且还没有别人画过,不久就会发现在画室中学会的风格无一适合他的目的。而我只能相信:如果我们画高地牛群和苍苔覆盖着的谷仓的画家们能足够喜欢他们的国家,喜欢使之区别于别国的东西,可能会在奋力画着光秃的伯伦群山时突然发现一种新的风格,他们自己的风格。[1] 我承认,尽管在我被某个空想主义的笔触所感动,甚至当我看一眼一个用新的方式写

---

〔1〕罗伯特·格里高利画伯伦群山,藉此发现形成一种伟大风格的实质,但他刚发现它就被杀害了。他很少的几幅已完成的画充满了简朴的甜蜜,它们应该走进爱尔兰公共美术馆。

的或画的旧主题时，我仍嫉妒库楚莱恩、贝尔和艾林，这些仍然需要庆贺的山脉。我有时责备自己因为我不能用一无疑的思想羡慕休斯先生的美丽而慈悲的《俄耳甫斯和欧律狄刻》。我用双唇说着："神灵造就了它，因为它是美丽的，它愿意在哪儿神灵就吹它到哪"，但我在心中说，"恩戈斯和伊坦可能适合了他的癖好"；但是如果一个人不多爱或相信一点的话，他也许就根本不能爱或相信。

我没有带着持续的快乐想到我们的描写德国的作家们或希腊历史各阶段的学者们。我记得他们所给予我们的一系列小书，其中，每本书对应某个国家，或某个教区，诗或故事，或某一事件使得每一个湖泊或山峰都能让人们在自己的门前看见它的惊人之处出现在他的想象中。我要让他们中的一部分离开他们的那部著作，它永远也不会缺乏在爱尔兰这未来的花园里的泥土，因为我知道在爱尔兰这里人的神灵可能马上要和世界的土壤结婚了。

艺术和学识，像这些我已描述的，会带给爱尔兰比它们收取的更多的东西，因为它们会使对未知事物的爱不可动摇，更随时准备跳入深渊，而且它们使对国家的爱在思想上更有硕果，更为日常生活所接受。人们会认识一个爱尔兰

人,他们加入了他的生活——几代以后他们将进入所有人的生活,富有的或贫穷的——凭某个将他从人群中分开的东西。他自己会懂得对他期待得比别人多,因为他拥有更多的财富。爱尔兰民族可能已是一个被选的民族,将成为支撑起世界的巨柱之一。

1901 年

高尔韦平原

格里高利女士刚刚给了我她美丽的《诗人和作梦人》，它让我想起两、三年前的一天，我站在斯利夫·埃什吉的边上，向外看着高尔韦。伯伦山在我的左边，尽管我忘了我是否能看见芬尼亚会的单调教规上的圆锥形石堆，我肯定能看见写在诗中和故事中的那儿的许多地方。在我前面，在许多英里之遥的水平的高尔韦平原的那边，我看见一座低矮的蓝色小山，淹没在傍晚的霞光中。我问身旁的乡民那座山叫什么，他告诉我，它就是仙堡科鲁奇玛。我过去常听说仙堡科鲁奇玛，甚至远在斯莱戈郡，因为乡村的人们告诉过我住在那儿的仙堡的伟大主人的许许多多的故事，他仍然在战斗并举办节庆。

我问老乡民关于它的情况，他告诉我从里面出来过的奇怪的妇女们，她们打扮成乡村妇女模样进到房子里面，将知道所有发生在房中

的事;她们怎样总是交回更多的东西,尽管不用她们自己的手,而且无论什么东西都交给他们。他还听说有些人被抬进山中,有个男人怎样去那儿寻找他的妻子,并向山中挖着,什么都有就是找不着妻子,但就在这一刹那,她出来了,他用正挖土的镐击在她头上,砸死了她。我问他是否他自己看见过任何这种怪事,他说:“有时当我向山上看去时,我看见山顶上躺着一团雾,过一会又走开了。”

格利高利女士书中的诗和故事大部分都在伯伦和科鲁奇玛之间写作或收集的。就在这里,90年前的乡村漫游诗人,拉夫特里,又赞扬又责骂,唱着优美的诗篇,在他的小提琴上使劲拉着。就在这里唱过相会和分别的民歌,一些人,他们的失败的悲伤至今还被人传诵着,也许他们已穿过这平原从奥格里姆战场飞升了。

“我将一人走上那山峰;我将从那里再来这。在那我看见了盖尔人的营地,可怜的军队稀稀拉拉,相互之间不能保持一致;呀,唉唷!”这里,如果人们能相信许多虔诚的百姓,他们的故事就在这本书中,那么上帝就已走在路上,带着困乏者来到某堆温暖的火边,并派出他圣贤之一添油于将死者。

我不认为这些乡村想象在几百年中变化了

多少，因为他们仍然忙于这两个古爱尔兰诗人的主题，战斗的严肃以及分离和死亡的悲哀。情感在别的国家已造就了许多爱情歌曲，在这也已经给予了，在长时间的追求中，危险，那位幽灵似的女郎，在事情的本质上没有什么不同，以前在战斗后唱的悲伤曲，现在唱给死在绞刑架上的人。

情感没有减少，经过变化反而更高贵，因为走向死亡的人有这样的思想——

我是和人民一致，
我不同法律媾和，

在他的身后有几代人的诗和诗般的生活。

一位不知其名的牧师，他在200年前写了这首《给爱尔兰的悲哀的挽诗》，格利高利女士把它改写成了充满深情的有韵律的散文，今天的诗人们还在用牧师的声音说着：

何物天底下，偏爱盖尔人？
唯知有大海，急时避难处，
乘船离故乡，风吹回港湾，
贰物何通灵，为我伤心至，
泪水增海面，太息壮游风。

在这片广袤的平原上仍然有一群人，一个社会，由有想象力的财富，由从自身生活中产生的故事和诗歌，以及由仍然能够唤醒心灵从事想象行动的伟大情感的过去凝聚在一起。人们仍然能够，如果他们有保护神并生为爱尔兰人，为这些人写剧本写诗歌，像希腊人一样。最伟大的诗歌不总是要求人们倾听吗？英国或其他国家从大城市寻找曲调，从学校而不从旧习俗中寻找口味，可能有一群暴民，但不会有人民。在英国有几群男人和女人有很好的鉴赏力，不论是对烹调法还是对书本；大多数人只在模仿他们或他们的模仿者。诗人应该永远更喜欢有表达人民完美的思想的社会，而不喜欢无益地寻求模仿完美的大脑的社会。即使拥有完全有影响的思想，能从书上得到的所有知识，能在学校习得的精确，归属于任何贵族阶层，也只不过成为一个转瞬即干的池塘。一个民族就是一条大河；这就是为何我坚信一个民族死了，一个国家即将死亡的道理。

1903年

多数人的情感

最近,我对戏剧想了很多,我一直奇怪为什么我不喜欢清晰而有逻辑的结构,它仿佛很必要,如果想要在现代舞台上成功的话。有一天我脑中来了这一结构,全世界从法国学得的,它的每件事物都有高度文学性,除了多数人的情感。希腊戏剧从它的合唱中得到了多数人的情感,它唤起了著名的悲哀,甚至让众神和众英雄来证实,如其所是,某个精巧安排的寓言和从自身中为此目的而分离的行动。法国戏剧兴奋于精巧安排的寓言,但是通过删掉已创造一门艺术的合唱,这门艺术里,诗和想象就一直是遥远的多数事物的孩子,应该有必要使其比单纯的意志次要点。这就是为何我对自己说,法国戏剧诗经常如此重修辞,因为修辞就是试图做想象的工作的意愿吗?莎士比亚戏剧在分情节中得到多数的情感,分情节是模效主情节的,那很

像墙上的影子在火光中复制下一个人的体形。我们较少作为一个人和他的悲伤的历史想到《李尔王》,而是更多地作为整个罪恶时代的历史联想到的。李尔的影子就在格罗斯罗身上,他也有令人伤心的孩子们,大脑继续想着别的影子、影子外的影子直到它显示了整个世界。在《哈姆雷特》中,网织得如此精巧,人们几乎没发现哈姆雷特父亲的被杀和哈姆雷特的悲伤投影在福廷布拉斯和奥菲里娅和雷埃蒂斯身上,他们的父亲们,也已经被杀害。在所有,或几乎是所有的剧中都是这样,分情节非常普遍地作为主情节展现在更多的普通男女的身上,因此在我们面前双份地唤起多数的形象。易卜生和梅特林克在另一方面创造了一个新形式,他们从阁楼里的野鸭子中,或从喷泉底部的王冠上,得到多数模糊的象征,它们使思想从一个主意游荡到另一个,从一种情感转换到另一个。确实,所有伟大的大师都懂得,如果没有寓言的极有限的生活——而它总是越简洁越好——以及寓言外半透明世界的丰富的、远远飘游的、有很多幻象的生活,就不会有艺术。有些人懂得,如在明亮月光中生活的简单而不神秘的事就是太阳的本性,而那模糊,有许多幻象的东西在其中就有月亮的力量。埃及人不是在绿宝石上刻下

所有事物以太阳为父，以月亮为母，并且他没说人的天才多数得自母亲吗？

1903 年

艺术与观念

一

两天前我在泰特美术馆看到了米罗早期的作品。站在他的《奥菲里娅》一画前，与站在挂在附近的罗塞蒂的《从良的玛丽》和《加利里的玛丽》前一样，旧日的情感涌上心头，就像孩童时期看见画一样。我忘了朋友们的艺术批评，看见极好的、忧伤的和幸福的人们在我的梦境中活动着。那头发的画法，从中央光滑地分开的方式，平静的椭圆形脸上的某种东西，使我想起自己在读过的第一部雪莱的著作的页边上画的我父亲的速写；那强烈的色彩让我依稀记起那画室里的谈话——我坐在我的玩具或儿童故事书上，听威尔逊或许是波特赞美基本色。有一幅画看起来面熟，我突然想起它曾在我家里挂过多年。那是波特的《田鼠》。我曾学过在前

拉斐尔主义的最后阶段中思考，而今又来到了前拉斐尔主义作品前，并重新发现了我最初的思想。我对自己说："这是现代英国唯一能给一个孩子带来欢乐的油画，仿佛是唯一与《天路历程》或《汉斯·安德森》一样动人的油画。""我在衰老吗？"我思索着，"像巴尔扎克笔下的那个女人，那位富有的有产者雄心勃勃的妻子，在她步入老年之后，不住地重复在那个她出生并长大成人的门房子听来的笑话；或者是因为天气有变化，我发现处处都是美，甚至在伯恩——琼斯晚年的作品《科菲图尔国王》中都发现了美，而且毫无愧色？"20年来我多次产生过同样的敬意，因为我一直喜欢这些画。在这里，我遇到了与最动人的诗或宗教观念有关联的人物；但从童年时代起我从未毫无愧色地敬仰过它们，每次都深信很快会听到公鸡叫。我记得年轻时我在肖彭豪尔的著作中读过：没有人——在清醒者看来生命不值一提——能过另一个人的生活。当时我想我会乐于在罗塞蒂的指导下像伯恩——琼斯和莫里斯一样在牛津俱乐部绘画，向年青人树起最动人的传统形象，而不受束缚的生活仍能将一切变得浪漫，尽管我该明白我所画的一定会从墙上消逝。

· ·

因此,我问自己是否我个人的艺术观念也在变化。如果是,我会称赞我曾嘲笑过的东西。我开始写作时,宣称以阿瑟·哈莱姆在他评述丁尼生的论文中提到的原则为我的原则。哈莱姆写作时丁尼生已经写出了他早期的诗歌。他是济慈和雪莱流派的榜样。这二位不像华兹华斯,没有将一般思想中的成分融入他们的诗作,而是写出了他们敏感的感官对世界的印象。他们属于唯美学派,不可能受欢迎。因为如果他们的读者不具有同样敏锐的感觉就看不懂他们的作品,只好转向华兹华斯或别的人。这些人屈从伦理的箴言,或已为人接受的哲学等大量甚至凭常识就能理解的东西。华兹华斯的天赋不亚于其他人——甚至哈莱姆也承认他是个天才。没人告诉我们加利里的玛丽比大众化的玛丽更漂亮;但是我们当然可以认为华兹华斯的名声有点不好。

我把这些原则发展为不做任何详细的描写,以免抢画家的生意,而且我确实总发现自己打算退出某种艺术或科学。可当我发现周围的画家们也正极力将他们的画,实际上是他们的思想脱离文学时,我又找回了勇气。然而,当我

从中得到了一切能得到的东西时，这些令人兴奋的感觉只给我留下不满而已。需要如此细心记录下来的印象不像是人们想象中的那些为了情人争风吃醋或骑马旅行或围着小旅馆的炉火饮酒的活跃的老作家们的手艺。克拉肖能够在最不具人格的狂喜中为圣·提拉萨唱赞美诗，似乎没有一位不具有一般同情心的人，没有脱离肉体的思想。然而，就在他那个时代，生活显得最奢华而激动人心，并已将维伦和但丁忘了一半。

这一难题经常出现在我的脑海里，但我将其置于一旁，因为前进途中遇到困扰时新的准则是一个很好的方向盘。它使我们从政治、神学、科学、斯温伯恩和丁尼生在他们年轻的激情消沉之后所发现的所有迷人的热情和流利的口才中解脱出来，从由古罗马的战舰载到这里的传统的高贵中解脱出来。这战舰还载来了学术形式并困扰着画家们。在那一小群在"柴郡干酪俱乐部"会面的诗人中，我独爱阿瑟·哈莱姆那样的批评，带有一种羞涩的爱——建立在一般概念上的批评本身就是一种不纯——也许只有我了解哈莱姆的论文，但是所有的人都默默遵循着一项原则。自从对美国人的天真充满信心的惠勒斯逢人就说日本的油画没有文学观念

以来，这项原则就对所有的艺术都具有影响力。然而，由于一直羡慕文艺复兴前的几个世纪（当时我们那些兴趣各异的知识分子阶层尚未出现），我的想象中充满了爱尔兰大众化的信念。它们是从大英博物馆里被人忘却的小说家的作品中或斯莱戈的村舍里收集到的。我搜寻过一些象征语言，它们在久远的过去就已存在，并且同人们熟悉的名字或著名的小山相关联，我也许就不会一个人陷入这些感官上模糊的印象中。我也曾撰文建议我的朋友们在礼拜堂的墙上画上圣母头上包着一块康涅马拉披巾和圣·约瑟夫沿着康瑙特省的一条公路逃进埃及，也为雪莱的《解放了的普罗米修斯》失却了丰富性和现实性而哀伤过，因为他没有在英国或爱尔兰找到他的高加索山脉。

我注意到同样的矛盾也出现在我朋友们的作品中。他们在染色玻璃上为一个康涅马拉礼拜堂画圣·布兰登时仍然坚信艺术不应该“被观念弄复杂”；这些矛盾甚至还出现在为一个崇拜男性生殖器的神庙做设计却又认为奥古斯都·约翰迷失在文学中的那些精力充沛的年青人中。

三

但是，不管怎么说，若是我们能把这个问题搞清楚，就能从毫无结果的讨论中节省一些时间。艺术是非常保守的，非常尊敬那些仍在蒙古平原上往地毯中缝进各种已老得几乎没有任何意义的宗教符号的彷徨者。他们不可能削弱相互之间以及与给了他们在古老民族中权威的宗教的联系。他们不是激进分子。如果他们否认属于任何派别，那只能否认属于暴发户；如果他们变得具有反抗性，那只能反对某种现代的，不简单的东西。

我认为，在紧跟文艺复兴的宗教变革发生之前，人们极大程度上是被自己的罪过所困惑，而今他们又为他人的罪过而烦恼。这一烦恼已产生了充满幻像的道德热情，以致于艺术自知与圣洁是胞兄弟而自己又无可救药，不能加入这一行列。我们只坚持我们有祭坛但没讲坛的古教堂。据导游手册说，它建立在朱庇特·阿门神庙的废墟上，避开了那些为了促进相互利益而活着的、有讲坛没有祭坛的人们过强的活力。我们害怕一种新的热情会使我们忘掉诗的职责和模仿的小圈子——可以说是卑贱的跪拜的绕行。这个小圈子不剥夺思想的自然冲动，而且

仿佛总是半清醒的，几乎全部如此。

过去绘画不得不从否认感觉的古典主义和否认激情的家庭生活中解脱出来，诗歌不得不从摧毁谦卑的道德宣传体系中，从日益消亡的对现有美的想象中解放出来。一个为罪恶所震撼的灵魂，或被“神圣的视力”在悲惨的欣喜中发现的灵魂，必须敬献给无止境的爱——一个独特而不可分享的目标；而一个忙于别人的罪过的灵魂很快就会融入某种粗俗的骄傲中。我只能献给上帝必须丝毫未损地回到那双从未重复做过任何事的手中的灵魂，只能期望别人按我的期望去做某件事，尊重我的计划并从某个方面来说严肃而又可靠。罗塞蒂转向宗教主题和他对华兹华斯的厌恶是出于同样的冲动，因为他比别人更反对创造出华兹华斯的学究般的泰然自若、斯温伯恩的修辞和丁尼生的毫无激情的感伤的那个博爱和改革时期。这位圣贤并不自诩为好榜样，甚至几乎从不告诉人们去做什么，因为他难道不是罪魁吗？他很难肯定是在心灵的夜晚或迷失在其后的甜蜜之中。道德家们的泰然自若也不可能得到曾听到过给圣贤和他的诗人兄弟的训诫的人的重视。“让超越更充分地超越”，如果甚至对那些由于平日的斗争而颤抖的人都是可能的话。

四

我们知道公众教育的体系同我们的期望不相符合，但我们不知道怎样去反驳，只好避开所有观念，甚至不允许我们以如此不信任的观念在我们的感觉中留下印象。然而，艺术作品总是产生于以前的艺术作品，而且每一部杰作都成为上帝特选子民的亚伯拉罕。当我们陶醉于春天时，其中也许夹杂着我们个人的情感，夹杂着乔叟从圭洛姆·德·洛力斯身上发现的情感，而他又是从普罗旺斯的诗歌中得来的。我们用在更多的正午的阳光下成熟的热情来庆祝干爽的5月。如果我们的艺术不是来源于在什么样的危险中以什么样的精神教给裸体野人的原始的礼仪的话，那就会在公众心中留下缺乏权威性的印象。被新的感情和信仰再次唤醒到生活中来的老的形象、老的情感，就像海因讲的众神一样，才是唯一的杰作。决心标新立异，不欠过去任何东西，如果这不是从财产的角度来看，不是账房的那种贪婪和骄傲的话，那它就是文艺复兴中个人主义的结果。它给了我们个人的自由，也就完成了自己的使命。不能模糊或改变其形式的心灵仍能接受那些古老的情感或象征。当然这些情感和象征太老了，不会恃强凌

弱，又太有礼貌因而不会不尊重别人的权力。

我们最好不要把一种艺术同另一种分开，因为在我们之前没有过这样一个时代：艺术不单是权威、一座浪漫的圣殿、所有隐藏着的力量，也不单是每一声叫喊都有回声的旷野。为什么一个人开始作画或写诗时不应再是一位学者、一位信教者、一位精通礼仪的人呢？或者说为什么如果他富有聪明才智就该放弃任何行使权力的手段呢？

五

然而，很清楚，抛弃观念曾是很自然的事，尽管这是一种误会，因为它已经没有多大关系了。绘画的方式已经发生了变化，而我们感兴趣的是衣饰的垂落和光线的效果，却不关心人物本身的意义和情感。有多少成功的肖像画家在画像时对所画对象的兴趣和注意能跟他们给予一个姜汁啤酒瓶和一只苹果的一样多呢？在我们的诗歌中，由于专注于感觉上的美感或可分开的观念因而失去了把大量材料铸成一个单一形象的能力。什么样的现代长诗在结构的统一和在象征的重要性上能与旧诗相比呢？《伊斯兰起义》、《远足》、《吉伯》、《国王的田园诗》，甚至也许还有《戒指与书》，它们使我心中充满

敬佩和惊讶以致我的判断力酣然睡去，只偶然记得其中的某一段、某一时刻，跟上下文很少有联系。直到最近，甚至包含着像伊丽莎白时代抒情诗一样清晰的仅有一个观念的印象短诗仿佛也是偶然的了。阿诺德收回他的《埃特纳火山上的恩培多克利斯》时，尽管人们对永远失去那么多抒情美表示遗憾，他却用自己的理性表明了他是一位伟大的批评家。但他的《索拉伯和拉斯塔姆》却证明他想象的统一性是古典的模仿而不是一个有机的东西，不是在思想感情的冲动下人性的涌动。

我赞同的那些诗人已试图在小诗中写入不自觉的一个手势或某种随意的情感丰富的短语。同时又生活在充满感情的幻像中，持续更长时间去创造一位"李尔王"、一幕"神圣喜剧"，创造一个像水滴一样用自身的重量形成的广袤的世界。

的确，在视觉艺术中，"一个人落入自己的圈子"似乎是一个结局。我的早餐桌上方挂着一幅高更的画。每当我看到画上那些头戴百合花花环的文静的玻利尼西亚女孩，就会产生出一些宗教观念，不知道这是为什么。我们对于以往的流派的欣赏也在变化，变得更简单。我们玩味某幅中国画上一位正对一条山径沉思的

老人时，就与他一起沉思，不会忘记那些像我们入睡时眼睑下出现的线条那样美丽而复杂的图案；拉吉普特画的在屋顶上沉睡或于天鹅从静谧的水面飞起的黎明醒来的新娘和新郎也毫不逊色，因为他们使我们想起了很多诗。我们正变得热衷于从能量的第一阶段开始表达，当一切艺术像孩子们围着一只烟囱玩一样，无秩序的天真仍能逗乐那些近年很少关心我们的活泼而积极的人们。我们是不是该抛弃知识分子的清高、书生的冥想以及书一合上或画一不见就离开我们的情感，生活在就像过去跟随我们骑马、骑骆驼一样能随我们搭轮船、乘火车的思想之中，将我们的才智重新结合起来，再次发现意义更为深远的前拉斐尔主义，发现过去那种丰富的、若无其事的幻想？